ISLAMISCHE SCHRIFTBÄNDER AMIDA-DIARBEKR

XI. JAHRHUNDERT

ANHANG

KAIRUAN, MAYYÂFÂRIQÎN, TIRMIDH

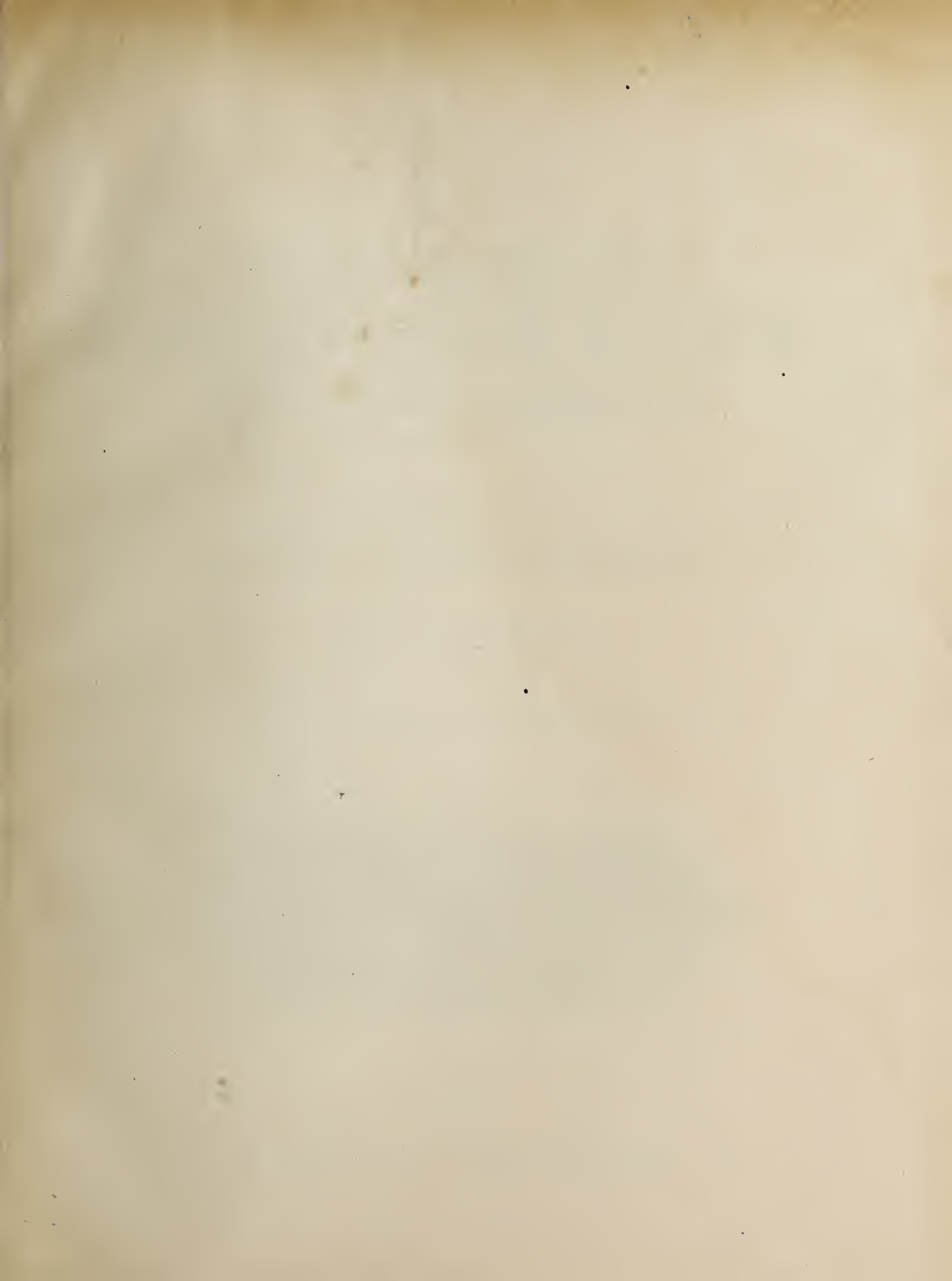
VON S. FLURY



1920

BASEL | PARIS
FROBENIUS A.G. | PAUL GEUTHNER





ISLAMISCHE SCHRIFTBÄNDER AMIDA-DIARBEKR

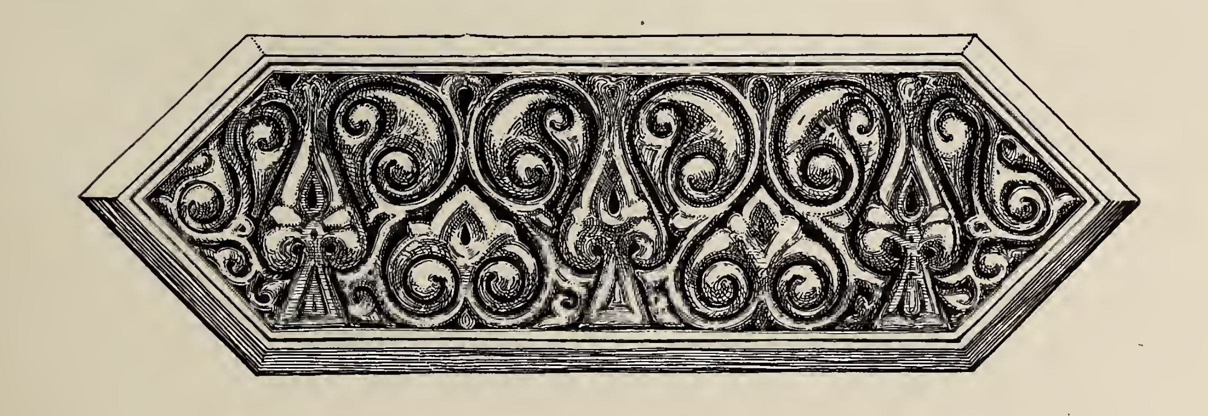
XI. JAHRHUNDERT

ANHANG

KAIRUAN, MAYYÂFÂRIQÎN, TIRMIDH

VON S. FLURY

MIT 20 TAFELN UND 16 TEXTABBILDUNGEN

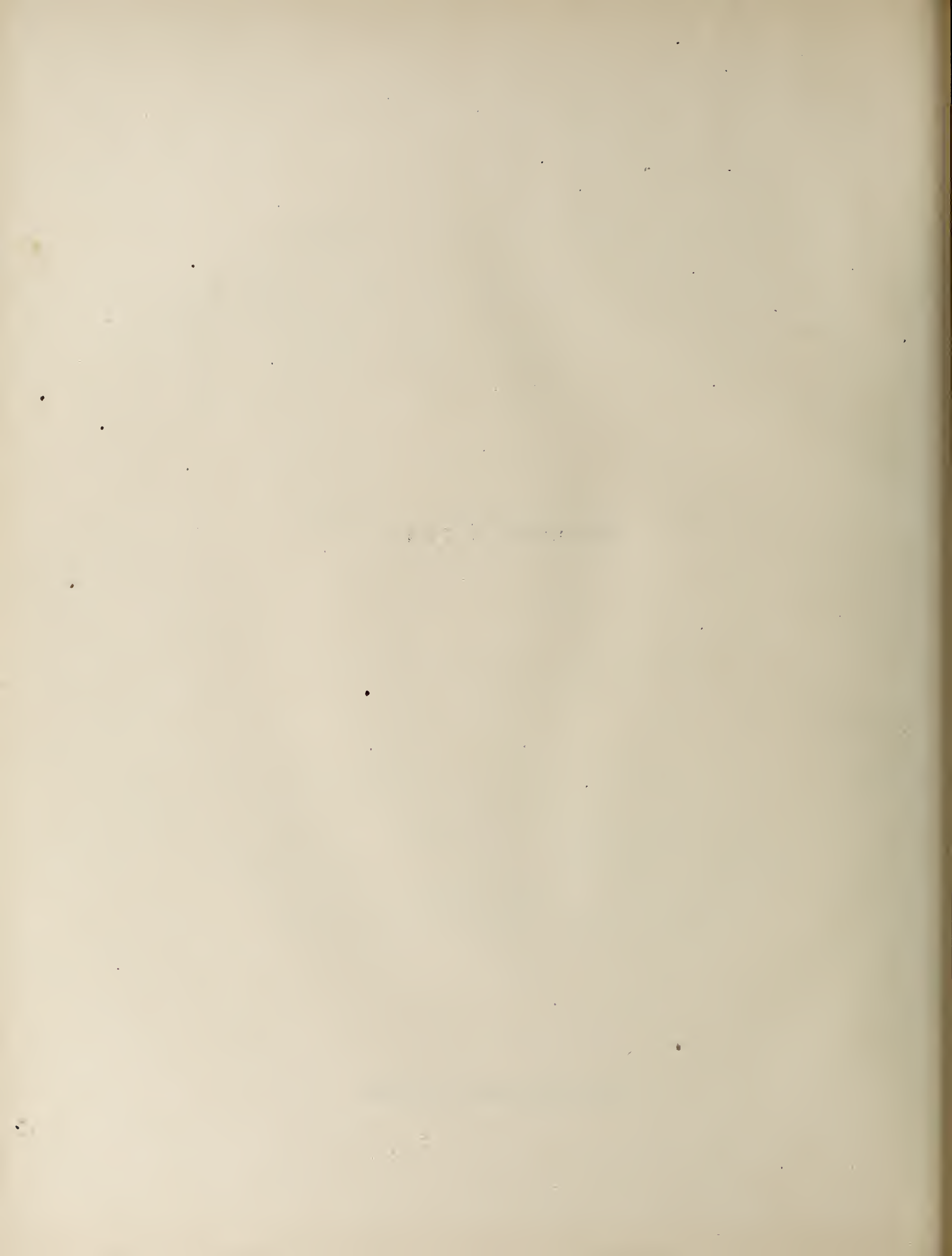


1920

BASEL | PARIS
FROBENIUS A.G. | PAUL GEUTHNER

Gedruckt bei Frobenius A. G. Basel

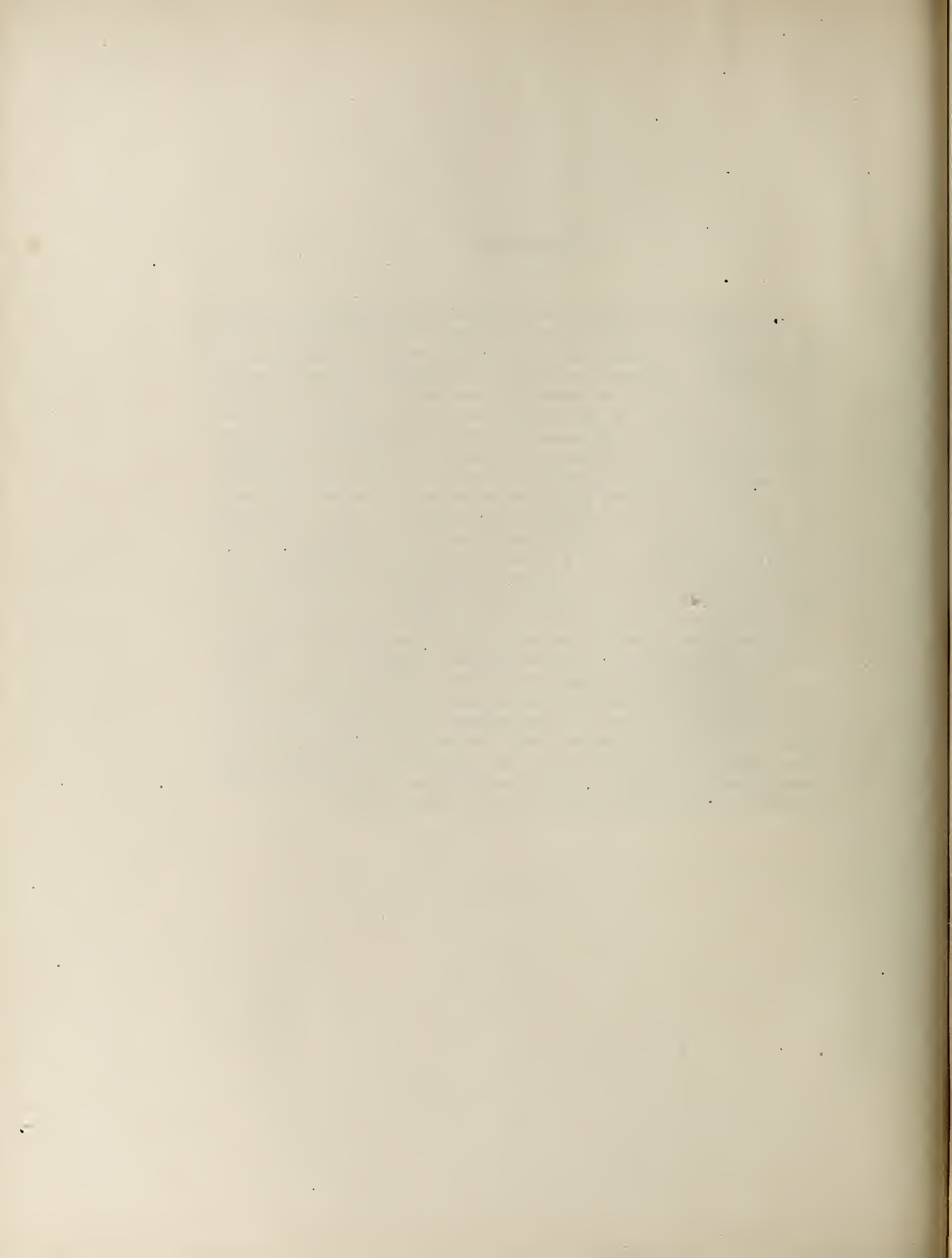
Meiner Frau



Einleitung.

Die kunstgeschichtliche Bearbeitung des islamischen Schriftbandes steckt noch in den ersten Anfängen, obschon es zu den originellsten Schöpfungen der reifen Kunst des Islams gehört. Vergegenwärtigt man sich seine oekumenische Verbreitung, den unerschöpflichen Formenreichtum seiner einzelnen Bestandteile und seine einzigartige Funktion in der Komposition des malerischen Flächenschmuckes, so kann man sich mit Recht wundern, dass noch nie der Versuch gemacht worden ist, wenigstens einen Teil des epigraphischen Schmucks der islamischen Architektur und Kleinkunst einer systematischen kunstgeschichtlichen Untersuchung zu unterziehen. Dass die seltsame kufische Schrift die Kunsthistoriker zunächst abschreckt, ist begreiflich; es würde sich aber lohnen, auch nur die rein ornamentalen Bestandteile des Schriftbandes, die jedermann zugänglich sind, im Zusammenhang darzustellen. Sie enthalten, wie früher schon gezeigt worden ist, in der Regel die charakteristischen Elemente des jeweiligen Stiles. Um eine wirklich zuverlässige Basis für die Untersuchung des islamischen Flächenschmuckes zu schaffen, muss allerdings die ornamentale Analyse durch die palaeographische ergänzt werden, da Schrift und Ornament aufs engste mit einander verbunden sind. Die Kenntnis der Schriftzeichen und ihrer Entwicklung spielte bis jetzt in der islamischen Kunstgeschichte nur eine untergeordnete Rolle; sie wurde gelegentlich herangezogen, um ein durch die Ornamentanalyse gewonnenes Resultat zu ergänzen oder zu bestätigen.

Alphabetische Schriftbandanalysen sind noch nie veröffentlicht worden. Und doch liefern gerade sie dem Kunsthistoriker überaus wertvolles Untersuchungsmaterial, indem sie einerseits die zuverlässigsten Kriterien enthalten, um die Eigenart eines Schriftbandes mit Sicherheit zu bestimmen; und andererseits den Nicht-Arabisten in den Stand setzen, die Entwicklungstendenzen der islamischen Flächenkunst auf ihrem eigensten Gebiete zu verfolgen. Diesen doppelten Nachweis hoffe ich mit der Untersuchung einer kleinen Inschriftengruppe aus Amida liefern zu können.



Aus der älteren Kunst des Islams sind bis jetzt nur wenige kunsthistorisch bedeutende Schriftdenkmäler bekannt geworden. Aber das Wenige lässt doch erkennen, dass das islamische Schriftband im Laufe des 11. Jahrhunderts seine höchste Ausbildung erfahren hat. Was die späteren Jahrhunderte hervorgebracht haben, ist nur Variation und Weiterbildung der überlieferten Typen. Bei der Bearbeitung des Schriftbandes an der Türe des Sultans Maḥmûd von Ghazna [1]) wurden zwei neue Haupttypen festgestellt: das Wellenranken-Kufi und das Flechtband-Kufi: sie verteilen sich auf die ostislamischen Provinzen, während das bekannte Buchstabenranken-Kufi (coufique fleuri) auf ost- und westislamischem Gebiet vorkommt. Über die Genesis dieser drei Typen und ihrer Kombinationen jetzt schon zu urteilen, wäre verfrüht, da das veröffentlichte Material quantitativ nicht genügt und qualitativ zu verschiedenartig ist. Nur in der obermesopotamischen Stadt Amida sind die Bedingungen vereinigt, die für die Aufstellung einer zuverlässigen Entwicklungsreihe erforderlich sind: genau bestimmte zeitliche Folge der Denkmäler, hervorragende künstlerische Qualität der Arbeit und Einheitlichkeit des technischen Materials. Gern erinnert man sich auch im Blick auf die Inschriften an die begeisterten Worte des persischen Reisenden Nâṣiri Khusrau, der im Jahre 1046 Amida besuchte: „In den verschiedenen Teilen der Welt, in Arabien, Persien, Turkestan und Indien habe ich sehr viele Städte und Festungen gesehen, aber nirgends habe ich eine gefunden, die sich mit Amida vergleichen liesse; sie hat ihresgleichen nicht auf der Erde und ich habe von niemand gehört, der eine ähnliche gesehen hätte.“ [2])

Die Merwaniden- und Seldschukiden-Inschriften von Amida gehören nach M. van Berchem vielleicht zu den schönsten epigraphischen Erzeugnissen der Welt.[3]) Dass sie trotzdem im kunstgeschichtlichen Teil von „Amida“ fast ganz unberücksichtigt geblieben sind, hängt wohl damit zusammen, dass noch keine palaeographischen Untersuchungen veröffentlicht worden sind, die den Kunsthistoriker veranlassen könnten, das Schriftband in seine Elemente zu zerlegen und die palaeographischen Daten für seine Zwecke zu verwerten. Man kann aber der künstlerischen Eigenart dieser Inschriften unmöglich gerecht werden, wenn man nicht jede einzelne Buchstabengruppe in ihrer Entwicklung verfolgt und mit den Parallelerscheinungen anderer Provinzen vergleicht.

Bei der Bearbeitung der Schriftbänder von Amida muss die Untersuchung der Schriftzeichen an den Anfang gestellt werden, da die letzteren im Laufe des 11. Jahrhunderts teilweise zu reinen Kunstformen geworden sind, deren Entwicklung durch die Gesetze der islamischen Flächenkomposition bestimmt ist. In der westislamischen Kunst

---

[1]) Vgl. Islam VIII, S. 214 ff.

[2]) Nach C. Schefer, Relation de voyage de Nâṣiri Khusrau S. 28.

[3]) Vgl. M. van Berchem und J. Strzygowski, Amida S. 24.

dieser Periode, für die Kairo das meiste Material bietet, hat die Schrift nie in so hohem Grade ornamentalen Charakter angenommen. Wenn die Kairener Schriftbänder in Stein und Stuck dennoch in erster Linie zum Vergleich herangezogen werden, so geschieht es nicht, um zwischen Ost und West Zusammenhänge nachzuweisen, sondern um durch den Kontrast die verschiedene Auffassung von der künstlerischen Funktion der Schrift an zwei wichtigen Zentren der islamischen Kunst klarzulegen.

Die photographischen Aufnahmen des Generals de Beylié, die der Schriftbandanalyse zugrunde liegen, sind im Amidawerke von M. van Berchem veröffentlicht worden.[1]) Für die freundliche Überlassung des wertvollen photographischen Materials bin ich dem Verfasser des epigraphischen Teiles von „Amida" zu grossem Dank verpflichtet. Wenn van Berchem in seiner Einleitung (vgl. l. c. S. 5) bemerkt, es sei nicht möglich, an Hand der Abbildungen seine Lesungen nachzuprüfen, so gilt das in noch höherem Masse von der Untersuchung der Buchstabentypen der älteren Inschriften. Ich habe es mir daher zur Pflicht gemacht, jeden einzelnen Buchstaben unter dem Vergrösserungsglas auszumessen und dann erst zu zeichnen. Der Übersichtlichkeit halber mussten die manchmal nur 2,5—4 mm breiten Schriftbänder der Photographien auf die durchschnittliche Breite von 30 mm vergrössert werden. Sollten dabei gelegentlich kleine Versehen unterlaufen sein, so darf ich wohl auf die Nachsicht der Kritiker rechnen. An Hand der photographischen Vergrösserungen kann die Zuverlässigkeit der zeichnerischen Analyse teilweise wenigstens kontrolliert werden.

Die alphabetischen Tabellen sind so angeordnet, dass bei jeder Buchstabengruppe in der Regel die einfachen Formen am Anfang und die komplizierteren am Ende stehen. Auf diese Weise erhält man ein übersichtlicheres Bild als bei der streng schematischen Reihenfolge von unverbundenen, initialen, medialen und finalen Buchstabentypen. Das vereinzelte oder häufigere Auftreten gewisser Formen ist im Text jeweilen vermerkt. Die einheitliche Nummerierung der Buchstaben[2]) erleichtert die Übersicht und gestattet auch demjenigen, der das arabische Alphabet und die sogenannten kufischen Schriftzeichen nicht kennt, sich ein Bild von der monumentalen Schriftentwicklung zu machen. Allerdings darf dieses Bild nicht nur vom Standpunkt des einzelnen Buchstabens aus gezeichnet werden, da seine Form häufig durch die umgebenden Buchstaben und das künstlerische Gesamtbild des Schriftbandes beeinflusst wird. Sehr wichtige Eigenschaften der Zierschrift, wie z. B. der Rhythmus und der malerische Tonwert, kommen in den alphabetischen Tabellen überhaupt nicht zum Ausdruck.

Einen geeigneten Ausgangspunkt der Untersuchung bietet das wahrscheinlich älteste erhaltene monumentale Schriftband in Stein, das sich am Nilmesser auf der Insel Roda in Kairo befindet. Es stammt nach M. van Berchem vermutlich aus dem Jahre 199 (797 A. D.)[3]) und ist also 100 Jahre älter als die Amida-Inschriften des Abbasiden-Kalifen Muqtadir. Da es nicht meine Aufgabe ist, die Entwicklung vor dem

---

[1]) Da die folgende Untersuchung aufs engste mit dem epigraphischen Teil des Amidawerkes verbunden ist, sind für die Bezeichnung der Inschriften die von van Berchem gebrauchten Nummern der «Matériaux pour l'Epigraphie et l'Histoire Musulmanes du Diyar-Bekr» beibehalten worden.

[2]) 1 = Alif. 2 = Bâ, Tâ, Thâ. 3 = Dschîm, Hâ, Châ. 4 = Dâl, Dhâl. 5 = Râ, Zâi. 6 = Sîn, Šîn. 7 = Sâd, Dâd. 8 = Tâ, Zâ. 9 = ʿAin, Ghain. 10 = Fâ, Kâf. 11 = Kâf. 12 = Lâm. 13 = Mîm. 14 = Nûn. 15 = Hâ. 16 = Wâw. 17 = Jâ. 18 = Lâm-Alif.

[3]) Vgl. C. I. A. S. 19 Tafel XIV₂, XV₁, ₂.

Jahre 1000 zu untersuchen, kann ich die Abbasiden-Inschriften übergehen; sie eignen sich auch wegen ihrer technischen Inferiorität nicht zum Vergleich mit den späteren Denkmälern. Die Kairener Inschrift ist trotz ihres Alters eine vorzügliche technische Leistung. Zugleich liefert sie in ihrer schmucklosen Einfachheit ein vortreffliches Gegenbeispiel, mit dem man die gewaltige Bereicherung des Schriftbandes im 11. Jahrhundert veranschaulichen kann.

Tafel I B gibt eine Probe dieser ältesten Monumentalschrift. Die strenge Horizontale des Schriftbalkens und die Vertikale der Alif- und Lâm-Schäfte fallen zunächst auf; sie bilden die Grundlage eines primitiven Rhythmus. Freilich hängt es auf dieser Schriftstufe ganz vom Zufall ab, wenn eine rhythmische Bewegung entsteht, da dem Künstler noch alle Mittel fehlen, um das Schriftbild freier zu gestalten. Mit Ausnahme der finalen Sîn, Fâ (Kâf) und Nûn (vgl. Tafel I A, 6, 10, 14) sitzen alle andern Buchstaben dicht gedrängt am horizontalen Schriftbalken und bilden manchmal unschöne Konglomerate (vgl. Tafel I A, 3 und 17). In der Horizontalrichtung macht sich eine gewisse Freiheit in der Behandlung der Buchstaben bemerkbar, indem die letzteren mehr oder weniger in die Länge gezogen werden (vgl. Tafel I A, 2, 3, 4, 11, 17): doch wird das Schriftbild dadurch nicht wesentlich verändert.[1]) Viel wichtiger ist die Tatsache, dass die parallelen Einfassungsstreifen schon hier der Inschrift den Charakter eines Bandes geben, das als Flächenschmuck wirkt. Damit ist die Aufgabe gestellt. Wie muss das Schriftband ausgestaltet werden, damit es den Gesetzen des künstlerischen Flächenschmuckes entspricht? Ganz allgemein erstrebt der islamische Künstler eine gleichmässige Anordnung der Kompositionselemente, so dass ein einheitliches Flächenbild entsteht, das dann wieder beliebig kontrastiert werden kann mit andern Teilen der umgebenden Fläche. Das älteste Schriftband entspricht in keiner Weise diesen Anforderungen. Zunächst wird der Schriftgrund durch die Horizontale in zwei ungleiche Hälften eingeteilt, von denen die untere, die ungefähr einen Drittel der Bandbreite einnimmt, auffallend leer erscheint, da nur wenige Buchstaben den unteren Rand erreichen.[2]) (Das einzige Lâm finale beherrscht die ganze Breite des Bandes!) Aber auch mit dem späteren Herabrücken der Schrift wird keine befriedigende Lösung geschaffen; denn sowohl die Horizontal- als auch die Vertikalrichtung der Buchstaben bereitet weitere Schwierigkeiten. Einerseits belastet der horizontale Schriftbalken, der durch die Nähe des parallelen Einfassungsstreifens noch hervorgehoben wird, den unteren Teil des Bandes zu stark und andererseits nehmen die vertikalen Buchstabenschäfte nicht immer die ganze Breite in Anspruch. Der Schreibkünstler (Steinmetz[3]) muss daher die Schriftzeichen modifizieren oder rein ornamentale Elemente so mit ihnen kombinieren, dass die der Schrift anhaftenden Mängel eliminiert werden und ein möglichst ausgeglichenes Flächenbild entsteht.[4]) An diesem Problem arbeitet das ganze elfte Jahrhundert.

---

[1]) Eingehender werde ich die verschiedenen Schriftbänder am Nilmesser bei der Gesamtdarstellung der Kairener Schriftentwicklung behandeln.

[2]) Vgl. Islam VIII S. 220 oben.

[3]) Vgl. J. v. Karabacek, Sitzungsberichte d. A. d. W. in Wien, phil.-hist. Kl., 178. Bd., 5. Abt., S. 16.

[4]) Die Bedeutung des rein formalen Prinzips der Flächenkomposition für die Umgestaltung des Schriftbildes kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Man denke an das maghribinische Kufi mit der neu geschaffenen Horizontale am oberen Rand des Bandes als Gegengewicht zum unteren Schriftbalken (vergl. Les Monuments Arabes de Tlemcen von W. und G. Marçais S. 139; Flury, die

Aus dem Beginn der Merwanidenherrschaft sind leider keine Inschriften erhalten, die formal auf gleicher Stufe stehen, wie die späteren. Die Bauinschriften von Mayyâfâriqîn aus den Jahren 391 (1000—01) und 416 (1025—26) sind mehrzeilig und deshalb in viel kleinerem Maßstabe gehalten als diejenigen von Amida, schon aus diesem Grunde können sie nicht den Ausgangspunkt einer Stilvergleichung bilden.[1]) Wir erhalten daher in Amida ebensowenig wie in Kairo Aufschluss über das plötzliche Aufblühen der Kufischen Zierschrift.[2]) Mit der Inschrift des Emirs Ahmad werden wir vor die vollendete Tatsache des entwickelten blühenden Kufi gestellt.

Tafel II A. B. gibt das Alphabet und den Anfang der Inschrift des Emirs Ahmad 426/1034—35.[3]) Es fällt zunächst auf, dass die vertikalen Buchstabenschäfte in der Regel keine Brechungen aufweisen mit Ausnahme des Lâm und Hâ in Allah; sie enden alle in einer Blattform, die als Zweiblatt oder besser als halbes Dreiblatt aufgefasst werden kann. Schon in diesem Punkte zeigt sich ein wichtiger Unterschied zwischen Kairo und Amida. In der Kairener Schrift sind die keilförmigen Enden der Buchstaben durchaus vorherrschend, besonders bei Alif und Lâm.[4]) Schon in der älteren Zeit besteht dieser Unterschied zwischen den westlichen und östlichen Parallelen. Die Inschriften am Nilmesser und in der Moschee des Ibn Tûlûn haben keilförmige Enden, während die Muqtadir-Inschriften von Amida mit dem pflanzlichen Motiv versehen sind.[5])

Die horizontalen Buchstabenenden von Râ, Mîm, Nûn und Wâw (vgl. Tafel II A. 5, 13, 14, 16 und B.) sind häufig in die Höhe gezogen; dabei sind sie in der verhältnismässig kurzen Inschrift abwechslungsreicher als in den Schriftbändern der Hâkim-Moschee. Sie stehen etwa auf der gleichen Entwicklungsstufe, wie die entsprechenden Formen der Stein-Inschrift, die von Badr el-Gamâli an der Befestigungsmauer beim Bâb el-Futûh angebracht wurde.[6]) Auch die sechs Varianten der Dâl-Gruppe (vgl. Tafel II A. 4)

Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee Tafel III,1 oben); das Naskhi, das statt des Nacheinanders der Buchstaben und Wörter häufig ein Übereinander gebraucht, um ein gefälligeres Schriftbild zu schaffen; und das quadratische Kufi der späteren Zeit, das reine Flächenmuster schafft (vgl. C. I. A. Tafel XXX,2); selbst der moderne Kalligraph hat noch ein sicheres Gefühl für den dekorativen Charakter des Schriftbandes.

[1]) Vgl. M. van Berchem, „Arabische Inschriften aus Armenien und Diyarbekr" in den Materialien zur älteren Geschichte Armeniens und Mesopotamiens von C. F. Lehmann-Haupt Tafel X,2 und Tafel IX,3.

Um brauchbare Vergleichsresultate zu erhalten, empfiehlt es sich, die palaeographisch und kunsthistorisch wichtigen Inschriften in wenigstens drei Kategorien einzuteilen: 1. Selbständige Schriftbänder grossen Formats; 2. Schriftbänder, die einem grösseren Flächenschmuck untergeordnet sind, ferner kleinere selbständige Schriftbänder; 3. mehrzeilige Inschriften. Die Notwendigkeit einer derartigen Gruppierung des Stoffes ist an Beispielen aus der Hâkim-Moschee schon angedeutet worden. (Vgl. Flury a. a. O. S. 21 oben und Islam VIII S. 217.)

[2]) Dass die Azhar-Inschriften nicht zur ersten Kategorie gehören, ist früher schon betont worden. (Vgl. a. a. O. S. 28 unten.)

[3]) Vgl. van Berchem, Amida No. 8 S. 23.

[4]) Eine Ausnahme macht der, Islam VII S. 156 Anm. 1, erwähnte Hâkim-Stoff im South Kensington-Museum; vielleicht ist er importiert worden.

[5]) Bei den Grabstellen Kairos kommen beide Typen vor. Für die Bestimmung ihrer Herkunft dürfte dieser Unterschied zu beachten sein.

[6]) Vgl. C. I. A. S. 61, dazu Tafel XVII,3 und XVIII,1,2. Die alphabetische Analyse dieser Inschrift, von der sich an der südwestlichen Ecke der Hâkim-Moschee noch grössere Bruchstücke vorfinden, wird später mit den übrigen Fatimidenschriftbändern veröffentlicht werden.

zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit der 50 Jahre jüngeren Inschrift des Badr el-Gamâli. In Kairo verläuft der untere Balken des Dâl allerdings immer in einem horizontal gerichteten Keil, während er in Amida nach unten umgebogen ist. Von einzelnen Buchstaben, die gegenüber den westlichen Parallelen auffallen, sind noch zu erwähnen: das unverbundene Alif, das stumpf am unteren Rande des Bandes absetzt (vgl. Tafel II A. 1), die vorherrschende Form ist die vertikal gerichtete Keilspitze; das ʿAin initiale mit dem ausgezackten Rand; das Wâw mit der nach links gerichteten Spitze, daneben ein Wâw, das wie ein Hâ aussieht (vielleicht ist das untere Ende verwittert); das fast kreisförmige Hâ, aus dem ein Dreiblatt herauswächst (vgl. Tafel II A. 15); und schliesslich zwei Jâ, von denen das eine einen rechten Winkel bildet, während das andere einen Bogen beschreibt und dann wieder nach links umbiegt.[1])

Dem Formenreichtum in der Schrift entspricht die häufige Verwendung der Bogenverbindung; man begegnet ihr bei zwölf verschiedenen Buchstabenpaaren, vereinzelt im Dâl. Es ist bemerkenswert, dass alle Dâl diese Form aufweisen. Der Bogen dient offenbar nur dazu, den einförmigen horizontalen Balken der kufischen Schrift, der in der älteren Zeit hauptsächlich durch die Rundung des Mîm belebt wurde, rhythmisch

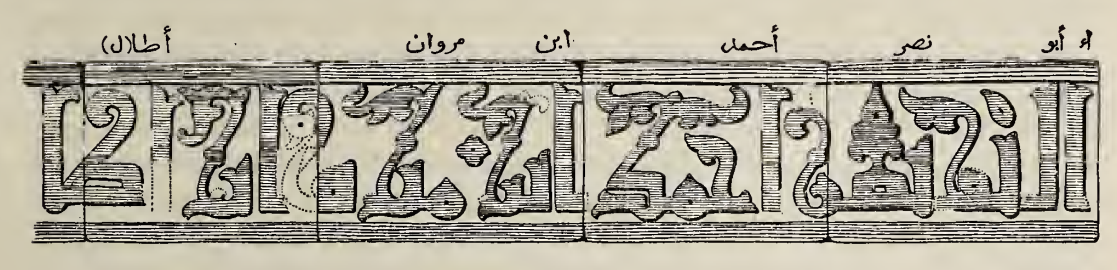


Abb. 1

zu bereichern und zugleich ein zu stark betontes Einzelelement in der Bandfläche abzuschwächen. Die halbrunde Ausbuchtung bei einzelnen Bâ, Sîn, Nûn und Lâm (vgl. Tafel II A. 2, 6, 12, 14) ist wohl auf dieselbe Weise zu erklären.

In der Amida-Inschrift vom Jahre 426 wird das Problem der Flächenfüllung des Schriftbandes noch in gleicher Weise gelöst wie in den Hâkim-Inschriften Kairos; man kann nur einen graduellen Unterschied feststellen in der Verwendung sehr verschiedenartiger Zierformen. Bei den vegetabilischen Formen fällt zunächst auf, dass der Künstler häufig breitflächige Palmetten neben feingegliederten Ranken- und Blattmotiven anwendet (vgl. Dâl, Sîn, Sâd, Hâ und Wâw, Tafel II A. 4, 6, 7, 15, 16 und Abb. 1); dadurch wird in der oberen Hälfte des Bandes, die weniger Buchstabenelemente besitzt, eine Art Ausgleich geschaffen gegenüber der unteren. Für die Ausfüllung kleinerer Lücken stehen dem Amida-Künstler neben den Ranken eine Menge freier Füllmotive zur Ver-

[1]) Das fî in der oberen Bandfläche (vgl. Tafel II A. 10) fehlt in der Transkription von van Berchem (vgl. l. c. S. 23); es ist vor schuhûr einzusetzen. Sonderbarerweise ist auch das Fâ nach links statt nach rechts gerichtet. Wenn nicht ein Versehen des Steinmetzen vorliegt, so ist diese Abweichung vom normalen Typus, der in den späteren Inschriften mehrmals wiederkehrt, dem Bedürfnis nach gleichmässiger Flächenfüllung zuzuschreiben.

fügung, die nach Bedürfnis zwischen Buchstaben und Ranken eingestreut werden: vier- und mehrblättrige Rosetten, kleine Kreisscheiben, halbe Spitzovale und asymmetrisch geschweifte Blattlappen (vergl. Bâ, Dâl, Râ, Sîn, ʿAin, Mîm und Hâ.[1]) Weniger auffallend, aber für die Folgezeit bedeutsam sind die der Schrift entnommenen Zierformen; hieher gehören die gestielten doppelten Vertikalschäfte über den beiden Mîm[2]) (vgl. Tafel II A. 13), die einfachen über Dâl, Râ, Wâw (vgl. Tafel II A. 4, 5, 16) und der kleine Bogen an einem hochgezogenen Wâw-Ende (vgl. Tafel II A. 16 Anfang). Dieses Bogenmotiv spielt eine so wichtige Rolle in der epigraphischen Palaeographie der Fatimidenzeit, dass man seinem ersten Auftreten und seiner Verbreitung in den verschiedenen islamischen Provinzen besondere Aufmerksamkeit schenken muss.

Bisher sind hauptsächlich die mit dem Horizontalbalken der Schrift zusammenhängenden Bogen besprochen worden; die nun folgende Inschrift des Emirs Ahmad aus dem Jahre 42 * H. (vgl. Tafel III)[3]) nötigt uns, den jüngeren Bogentypus in den Vordergrund zu stellen, denn er gibt ihr das charakteristische Gepräge. Man vergleiche z. B. die Dâl-Gruppe mit der vorhergehenden (Tafel III A, 4 und II A, 4). Hier sind die halbkreisförmigen Höhenzüge mit der eingesetzten Bogenverzierung sehr auffallend. Da die Bogen immer an derselben Stelle ansetzen, entsteht in der oberen Hälfte eine Horizontalrichtung, die man unwillkürlich mit der unteren in Beziehung setzt. Dass diese Bogenverwendung keine zufällige Erscheinung ist, sondern einem bestimmten künstlerischen Gesetz seine Entstehung verdankt, ersieht man aus den Parallelen beim Râ, Tâ, Nûn und Jâ (Tafel III A, 5, 8, 14, 17, Ende). Der Sinn dieser Neuerung kann nur der sein, dass der Künstler durch häufig wiederkehrende, gleichartige Akzente die einseitige Belastung des Schriftbandes durch die untere Horizontale in der oberen Hälfte auszugleichen bestrebt ist. Die natürliche Folge dieser Verwendung von Buchstabenelementen zur Flächenfüllung ist ein Zurücktreten der vegetabilischen Ziermotive; die selbständigen breitflächigen Blattypen werden ganz ausgemerzt, da sie den ornamentalen Rhythmus nur stören würden, und bei den übrigen Zierformen findet eine weitgehende Assimilation in der Bewegungsrichtung statt (vgl. Râ, Sâd, Kâf, Mîm und Hâ; Tafel III A, 5, 7, 11, 13, 15). Die Reduktion der verschiedenartigen Ziermotive auf eine bestimmte Auswahl und die Vereinheitlichung in ihrer Anordnung geben dem Schriftband eine stilistische Prägnanz, die für die Folgezeit gewiss nicht ohne Bedeutung gewesen ist; jedenfalls erleichtert sie uns das Verständnis für die spätere Schriftentwicklung.

Bevor wir den Gang dieser Entwicklung weiter verfolgen, müssen wir uns die Frage vorlegen, ob es überhaupt möglich ist, den tatsächlichen Zusammenhang zwischen den einzelnen Schriftbändern zu rekonstruieren. Sie ist besonders naheliegend im Blick auf die ältesten Amida-Inschriften. No. 8 stammt aus dem Jahre 426, No. 9 ist zwischen

---

[1]) Diese freien Füllmotive fehlen in den Stein-Inschriften der Hâkim-Moschee vollständig, während die kleinen Kreisscheiben und einige Rosettenmotive in den älteren Stuck-Inschriften Kairos vorkommen (vgl. Islam IV S. 425 Abb. 1 und die Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee Tafel III,2). Es scheint, dass die Verwendung freier Füllmotive im Schriftband in den östlichen Provinzen des Islam viel verbreiteter war (vgl. F. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst), jedenfalls hat sie sich dort viel länger gehalten als im Westen.

[2]) Über ihren Ursprung und parallele Erscheinungen vgl. J. von Karabacek, Problem und Phantom S. 19 ff.

[3]) Vgl. van Berchem a. a. O. No. 9 S. 25.

420 und 429 entstanden (vgl. a. a. O. S. 25 unten). Wenn unsere stilistische Analyse richtig ist, so kommen für No. 9 nur die Jahre 426—29 in Betracht, denn erst nach 426 tritt der Bogen regelmässig in den Höhenzügen der Schriftbänder von Amida auf. Es wäre aber auch möglich, dass schon früher die beiden Stile nebeneinander bestanden oder dass ein auswärtiger Künstler die Neuerung in Amida eingeführt hat. Das mangelnde Vergleichsmaterial mahnt zur Vorsicht im Urteil; man wird sich wohl mit der Feststellung der Tatsache begnügen müssen, dass Amida einstweilen das älteste epigraphische Denkmal besitzt, in dem sich der neue Buchstabentypus durchgesetzt hat.[1]) Man wird auch annehmen dürfen, dass er eine ostislamische Erfindung ist, da er in Egypten erst ca. hundert Jahre später auftritt; in der Marmor-Inschrift an der Fassade der Aqmar-Moschee und in dem koranischen Stuck-Fries des Moscheehofes ist er noch völlig unbekannt; 519 (1125 A. D.) ist also der terminus post quem. Vergleicht man nun ein Kairener Schriftband aus der Mitte des 6. (12.) Jahrhunderts mit Parallelen aus Amida, so sieht man sofort, dass der westliche Künstler die Neuerung nur äusserlich nachahmt; in Amida dagegen ist sie wesentlich bedingt durch eine veränderte Auffassung von der künstlerischen Funktion der Schrift. Gerade weil die gesetzmässige Bedingtheit von scheinbar unbedeutenden Neuerungen in den folgenden Inschriften Amidas so klar zum Ausdruck kommt, ist die palaeographische Untersuchung des Amida-Materials überaus anregend und geeignet das Verständnis der Schriftentwicklung überhaupt zu vertiefen.

In der Inschrift vom Jahre 437 H./1045—46[2]) (vgl. Tafel IV und V) treten eine ganze Anzahl neuer Akzente auf, die sich, wie zu erwarten war, alle auf die obere Bandfläche verteilen. Das kleine Bogenmotiv haftet jetzt mit Vorliebe an den Vertikalschäften des Alif und Lâm (man beachte die Ansatzpunkte!); dass es in dieser Stellung eine viel deutlichere Ablenkung des Blickes auf die neue Horizontalzone zur Folge hat, dürfte kaum bestritten werden. Demselben Zweck dient eine weitere Umgestaltung der Vertikalschäfte: früher endigten sie am oberen Rand in einer vertikal gerichteten Spitze, jetzt werden sie häufig rechtwinklig gebrochen und verlaufen oben horizontal; manchmal tritt sogar eine zweite Brechung oder Biegung ein, so dass die Spitzen nach unten gerichtet sind (vgl. Tafel IV A, 1, 12, 18 und Tafel V). Wenn zwei solcher Vertikalschäfte nebeneinander stehn, wie beim Lâm-Alif und Alif-Lâm, so findet gelegentlich eine eigentliche Akzentverschiebung statt, indem die obere Buchstabenmasse das Übergewicht erhält über die untere (vgl. Tafel IV A, 1 Ende und letzte Zeile links). Eine dominierende Akzentreihe bilden dann die Höhenzüge von Râ, Nûn und Wâw (vgl. Tafel IV A, 5, 14, 16). Ihre Form ist, wie wir bei No. 9 gesehen haben, in Anlehnung an die Höhenzüge von Dâl, Tâ und Kâf entstanden. Vergleicht man nun die durch einen Zeitraum von zirka 10 Jahren getrennten Parallelen, so kann man eine deutliche stilistische Weiterbildung feststellen. Die kreisförmige Bewegung ist ausgeprägter, statt des Halbkreises ein Dreiviertelkreis. Durch die gedrungene Form bekommt das Ziermotiv entschieden mehr Gewicht und gewinnt zugleich an aesthetischem Reiz, sobald es von Vertikalschäften flankiert wird (Kreisbogen im Rechteck!). Die stilistische

---

[1]) Das Râdkâner Schriftmaterial habe ich erst nach der Untersuchung der älteren Amida-Inschriften kennen gelernt.

[2]) Vgl. van Berchem a. a. O. No. 10 S. 26.

Prägnanz wird noch verstärkt durch die einheitliche Umgestaltung der unteren Hälfte der Buchstaben. Die älteren Râ schwanken zwischen breitem und schmalem Ansatz des Höhenzuges (vgl. Tafel III A, 5). Vom Jahre 437 H. an ist der dünnstielige Ansatz die feste Regel in Amida, weil so die untere Horizontalzone der Buchstaben wirksam entlastet wird.[1]) Dieselbe Beobachtung kann man bei den wenigen ornamentalen Vertikalschäften machen; der dünnstielige Ansatz hat sich bei ihnen, wie die Wâw von Inschrift No. 9 zeigen, schon früher durchgesetzt. Für den rein ornamental-flächenfüllenden Gebrauch der Vertikalschäfte geben Wörter wie abû und sanah schlagende Beispiele (vgl. Tafel IV A, 2, 4 Râ und Nûn). Vollkommene Lösungen des künstlerischen Problems, das der Schriftentwicklung von Amida zugrunde liegt, finden sich in den Wörtern al-qâḍi und sayyid (vgl. Tafel IV A, 10, 6 und Tafel V). In der Buchstabengruppe Lâm-Qâf-Alif bilden die untere und obere Hälfte eine ornamentale Einheit mit gleichwertigen Akzenten, dank den nach innen gerichteten Bogen und Buchstabenenden. Ein ähnlicher Akzentausgleich findet sich in der Verbindung von Sîn und Jâ (vgl. Tafel IV A, 6, 17). Hier wird ein neues Kunstmittel in die Schrift eingeführt, das sie später ihrer eigentlichen Bestimmung, einen Gedankeninhalt zu vermitteln, völlig entfremdet. Schon jetzt kann man die Gefahr deutlich erkennen. Zwei Vertikalschäfte, die eigentlich der unteren Horizontalzone angehören, werden wie Flechtbänder behandelt und auf die willkürlichste Art in die Höhe gezogen, um einen aesthetisch befriedigenden Parallelismus zwischen oben und unten zu schaffen. Dass die Lesbarkeit der Schrift durch dieses neue Verfahren erschwert wird, ist leicht ersichtlich.

Die Verflechtung von Buchstaben findet sich auf der älteren Schriftstufe (ausgenommen das eigentliche „Flechtband-Kufi", vgl. Islam VIII S. 224 Anm. 2) nur im Lâm-Alif und in Allah.[2]) Auf diese beschränken sich die Flechtbandmotive in Kairo bis ins 12. Jahrhundert. In Amida hat das Bedürfnis nach Schriftakzenten den Boden für die Aufnahme der Neuerung vorbereitet. Naheliegend war die Übertragung der Verflechtung auf die Buchstabenpaare Alif-Lâm (in unserer Inschrift siebenmal); es ist aber zu beachten, dass ein gewisser Unterschied zwischen Alif-Lâm und Lâm-Alif stets gewahrt wird. Auffälliger sind die Herzgeflechte in den Lâmschäften; sie betonen die obere Bandzone viel stärker als die kleinen eingesetzten Bogen. Dass dies der Zweck der Flechtbandmotive ist, ersieht man aus den neuen Flechtbandbuchstaben Fâ und Qâf (vgl. Tafel IV A, 10); sie haben die Tiefenlage verlassen und belasten jetzt die obere Bandzone.

Es würde zu weit führen, wenn die individuellen Verschiedenheiten jeder einzelnen Buchstabengruppe der Reihe nach aufgezählt würden, oder wenn man versuchte, für jede Variation eine Erklärung zu geben. Mit der gesetzmässigen Tendenz den Buchstabenakzent zu verschieben, lassen sich nur die Hauptneuerungen erklären; beim Vergleich der Buchstabentabellen erhält man den Eindruck, dass manche Varianten ihre Entstehung einem künstlerischen Einfall, einer zufälligen Reminiszenz, oder dem allgemein gesteigerten Ziertrieb verdanken (vgl. Ṣâd, Hâ und Jâ, Tafel IV A, 7, 15 Anfang, 17 Ende).

Der ornamentalen Bereicherung des Buchstabenbestandes entspricht nun eine auffällige Verarmung der vegetabilischen Zierformen. An Stelle der kurzstieligen breiten

[1]) In Kairo hat sich kein einheitlicher Typus durchsetzen können.

[2]) Vgl. die Beispiele in der Ḥâkim-Moschee a. a. O. Tafel XXVIII, 1 und 2.

Blattformen, die wir in der Inschrift vom Jahre 426 gefunden haben, begegnen wir jetzt dünnstieligen Ranken mit schmalen Halbblättern und wenigen Dreiblättern. Sie überspinnen in gleichmässigem, leichtem Rhythmus den Schriftgrund und kontrastieren so stark mit den massigen Buchstabenformen, dass ein ganz neues Flächenbild entsteht. Obschon Schriftzeichen und Rankenornament derselben Fläche angehören — die Ranken werden gelegentlich über die Buchstaben hinweggeführt —, tritt die Schrift jetzt durchaus in den Vordergrund und beherrscht die ganze Breite des Bandes, während das dünnstielige Rankenwerk scheinbar einer andern, tieferliegenden Fläche angehört (vgl. Tafel V). Von dieser allerdings nur scheinbaren Zweiflächigkeit des Schriftbandes ist in der zehn Jahre älteren Inschrift noch nichts zu merken, dort bewegen sich Schrift und Ornament auf einer Fläche.

Mit der Inschrift vom Jahre 437 (1045—46) ist derjenige Schrifttypus geschaffen worden, der der ganzen spätern Entwicklung in Amida als Grundlage dient. Er unterscheidet sich prinzipiell von den verschiedenen Kairener Typen in Stein, Stuck und Holz durch die viel energischere Betonung der oberen Bandhälfte. Die konsequente Verteilung der Schriftakzente auf die ganze Bandfläche ist in Kairo nirgends zu finden. Die Kairener Schriftbänder des 11. und 12. Jahrhunderts stehen daher trotz aller Verfeinerung des ornamentalen Details auf einer älteren Entwicklungsstufe.

Die künstlerische Eigenart der Inschrift vom Jahre 444/1052—53[1]) (vgl. Tafel VI und VII) kommt in den Abbildungen des Amidawerkes nicht zur Geltung. Nach der allgemeinen Charakterisierung von van Berchem sind Schrifttypus und Buchstaben dieselben wie in der sieben Jahre älteren Inschrift; trotzdem möchte ich einige Weiterbildungen und Neuerungen in einzelnen Buchstabengruppen hervorheben, die gerade deshalb bemerkenswert sind, weil sie das ganz allmähliche, stufenweise Fortschreiten in der Schriftentwicklung veranschaulichen.

Es ist schon gezeigt worden, dass die Verwendung gerundeter Höhenzüge bei der Verschiebung des Schriftakzentes eine wichtige Rolle spielt. In No. 9 finden wir nur halbkreisförmige Bogen, an die sich ein nach links gerichtetes Dreiblatt ansetzt; zehn Jahre später bildet der Bogen einen Dreiviertelkreis mit nach rechts gerichtetem Dreiblatt, und nach weiteren sieben Jahren rollen sich die meisten Bogen spiralig ein und umschliessen das jetzt nach oben gerichtete Dreiblatt (vgl. Râ, Mîm, Nûn, Wâw, Tafel VI A, 5, 13 Ende, 14 Anfang, 16). Man wird zugeben müssen, dass durch diese Umgestaltung der Höhenzüge die obere Hälfte des Schriftbandes immer nachdrücklicher betont wird. Auch die Flechtbandmotive erfahren in der Inschrift vom Jahre 444 H. eine merkliche Steigerung. Neben den Flechtbandbuchstaben Fâ und Qâf begegnen wir jetzt zweimal dem verflochtenen Sîn (vgl. Tafel VI A, 6 und B rechts unten) und einer neuen Form des ʿAin mediale und finale (vgl. Tafel VI A 9); schliesslich ist noch das eigenartige Dreipassgeflecht im Dâl zu erwähnen (Tafel VI A, 4 Ende).

Eine Neuerung, die mit den allgemein gültigen Entwicklungstendenzen nichts zu tun hat, sondern eher der individuellen Vorliebe des Künstlers zuzuschreiben ist, zeigt die Alif- und Lâm-Gruppe. Bei beiden Inschriften findet man ungefähr dieselbe Anzahl von Varianten. Die Buchstabenschäfte von No. 10 endigen in der Regel in zwei-

[1]) Vgl. van Berchem a. a. O. No. 11 und 12, S. 28/29.

teiligen Halbblättern, die sich, paarweise angeordnet, zu Dreiblättern ergänzen. In der jüngeren Inschrift (No. 11) begegnen wir nun Halbblättern, die fünflappige Blattpalmetten bilden. Im Gegensatz zu den breit ausladenden Dreiblättern beschränken sie sich auf die Schaftbreite, aus der sie herausgeschnitten sind (vgl. Tafel VI A, 1. Anfang). Der Schriftkünstler muss an dieser Neuerung eine besondere Freude gehabt haben, da er sie so häufig verwandte. Von den 37 Halbblättern ergänzen sich 34 zu Vollblättern.[1]) Es ist wohl kein Zufall, dass diese Buchstabenendigung in der Folgezeit wieder aufgegeben wurde, sie erzeugt eine Verkürzung des Vertikalschaftes und widerspricht somit der für Amida typischen Verschiebung des Buchstabenakzentes nach oben. Dass trotz dieser Verschiedenheiten die durch sieben Jahre von einander getrennten Inschriften nahe mit einander verwandt sind, ersieht man aus dem Vergleich der entsprechenden Lâm-Alif, Jâ und Fâ Qâf. Zu beachten ist bei den letzteren das seltsame Qâf, das wie ein Wâw aussieht (vgl. Tafel VI A, 10 und 16); da es beidemale im gleichen Wort (el-ʾanfâq) vorkommt, ist die Annahme einer direkten Entlehnung naheliegend.

Auch die vegetabilischen Ornamente zeigen eine deutliche Verwandtschaft: dieselben dünnstieligen Ranken mit den schmalen Halbblättern durchspinnen das ganze Schriftbild. Immerhin hat man auch hier den Eindruck, dass der Künstler frei erfindet und nicht eine ältere Vorlage kopiert.

Von der regen, künstlerischen Tätigkeit unter der Regierung des Emir Abû Naṣr Aḥmad zeugen noch zwei weitere Inschriften (vgl. a. a. O. No. 12, Tafel V 1. 2. 3). Das Alphabet der historischen Inschrift am Kharputtor kann leider nicht tabellarisch wiedergegeben werden, da nur wenige Bruchstücke gut erhalten sind; aber schon das Wenige lässt erkennen, dass beständig neue Ziermotive in die Schrift eingeführt wurden. Jede Inschrift scheint ein besonderes, persönliches Gepräge zu tragen. Gleich das erste lesbare Wort al-rahîm (vgl. a. a. O. Tafel V 1. rechts) verrät eine andere Hand. Man beachte die breite Palmette mit den symmetrischen Schlitzen, die aus dem verschlungenen Alif-Lâm herauswächst und den Höhenzug des Mîm, der zum erstenmal statt des glatten Bandes ein deutlich gefiedertes Halbblatt aufweist. Die Fortsetzung dieser Inschrift über dem Toreingang (vgl. a. a. O. Tafel V 2.) zeigt in der Mitte ein Alif-Lâm, dessen Schäfte durch ein doppeltes Herzgeflecht mit einander verbunden sind, ferner treten zwei neue Bogenmotive an den Höhenzügen auf. Wenn das Datum nicht durch die Titel des Merwaniden Aḥmad gesichert wäre, könnte man das Schriftband einem späteren Seldschukiden zuweisen.

Die Koraninschrift in der Nähe des Kharputtores (vgl. a. a. O. Tafel V, 3) ist beachtenswert in diesem Zusammenhang wegen der Zweizeiligkeit und der damit verbundenen Vereinfachung der ornamentalen Formen. Es fehlen z. B. die Ligaturen von Alif-Lâm und die komplizierteren Flechtbandmotive, die wir in den drei vorhergehenden Inschriften kennen gelernt haben. Für die Verwandtschaft mit No. 11 könnte

[1]) Derartige Buchstabenschäfte mit seitlich eingeschnittenen Blattlappen kommen nur in den östlichen Provinzen vor; den Kairener Schriftbändern sind sie fremd. Eine Ausnahme macht der, Islam VII S. 156 Anm. 1, erwähnte Hâkim-Stoff. Auf der Abbildung im J. R. A. S. April 1906 Tafel I 3 fehlt leider das kunstgeschichtlich wertvollste Detail. Ein gutes ostislamisches Beispiel im C. I. A. Asie mineure Tafel XLIII No. 33.

man ein nach links gerichtetes Fâ und eine Punktrosette im Mîm (raḥîm) geltend machen. Auffällig ist das niedere Kâf von ûlâika, das wie ein Dâl aussieht.

Aus der Inschrift an der Tigrisbrücke (vgl. a. a. O. Tafel VI, 1, 2, S. 31 ff.) hat van Berchem das Datum 457 (1065) herausgelesen. Mit den erhaltenen Bruchstücken lässt sich diese Lesung auch palaeographisch rechtfertigen, insofern man zeigen kann, dass die Inschrift zwischen den Jahren 444 H. (No. 11) und 484 H. (No. 18) entstanden sein muss. Man sehe sich daraufhin die ersten Worte am linken Jochbogen (a. a. O. Tafel VI, 2) mit dem Vergrösserungsglase an: islâm hat ein verflochtenes Sîn und ein Lâm-Alif, dessen gerundete Enden sich gegen die Buchstabenschäfte wenden (vgl. No. 18, Tafel X, 6 und 18); in allâh umschlingt der Bogen des Alif das folgende Lâm (vgl. Tafel X, 1 Ende); in baqâhu findet sich das dreipassförmige Flechtband-Hâ von No. 18 (vgl. Tafel X, 15); gleich darauf begegnen wir einem Wâw, dessen vertikaler Höhenzug ein Herzgeflecht aufweist; überhaupt sind die für die spätere Entwicklung charakteristischen Flechtbandmotive auf allen Bruchstücken häufig vertreten.

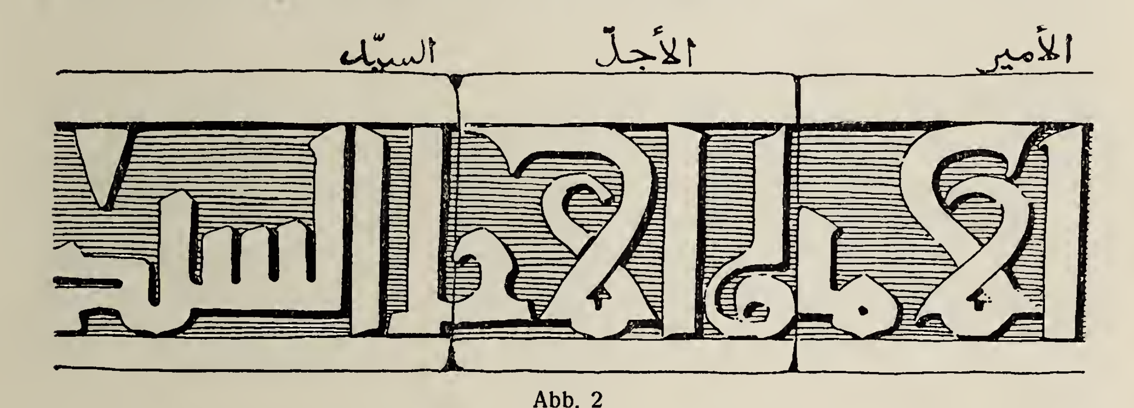


Abb. 2

Mit Absicht sind die fragmentarischen Inschriften von No. 12 und 13 etwas eingehender behandelt worden. Es handelt sich in erster Linie darum zu zeigen, dass auch das quantitativ Unbedeutende einen ganz andern Wert erhält, sobald man es mittelst palaeographischer Tabellen in einen grösseren Zusammenhang einordnen kann. Die Zahl an sich unbedeutender Varianten ist so gewaltig gross, dass auch das beste visuelle Gedächtnis die tabellarische Synopsis nicht ersetzen kann.

Die dreissigjährige Entwicklung, die wir in den Schriftbändern No. 8—13 verfolgt haben, macht einen so einheitlichen und folgerichtigen Eindruck, dass man es ruhig wagen darf von einem Amidastil zu sprechen. Die Bedeutung dieser Tatsache kann nicht hoch genug eingeschätzt werden; an keinem Punkt der islamischen Welt lässt sich die Entwicklung des Schriftstiles so genau verfolgen, dass man mit gutem Gewissen von der Bodenständigkeit eines Stiles sprechen kann.

Bis jetzt haben wir nur die Regel kennen gelernt; in der Inschrift vom Jahre 460/1067—68[1]) (vgl. Tafel VIII A. B. und Abb. 2) begegnen wir nun auch einer die Regel bestätigenden Ausnahme. Obgleich No. 14 denselben für den Bau verantwort-

[1]) Vgl. a. a. O. No. 14 und Tafel VI, 3.

lichen Qâḍi Abu ʾl-Hasan ʿAbd al-Wâḥid nennt wie No. 13, trägt die Inschrift einen durchaus fremdartigen Charakter. Dabei handelt es sich nicht etwa nur um einen quantitativen Unterschied in der Ornamentierung, sondern um eine verschiedene Qualität des Schriftstiles. Der Steinmetz (Schriftkünstler) kennt die Mittel, die für die Verschiebung des Schriftakzentes in Betracht kommen, aber ihre Anwendung macht durchaus den Eindruck des Zufälligen und nicht des Gesetzmässigen. Die Vertikalschäfte des Alif und Lâm haben mit einer einzigen Ausnahme einfache keilförmige Enden und verlaufen oben nicht horizontal (vgl. Tafel VIII B und Abb. 2). Das Wort Allâh kann nicht als Gegenbeweis angeführt werden, da es von alters her eine Sonderstellung einnimmt. In der ganzen Inschrift findet sich nur viermal ein seitlicher Bogen am Vertikalschaft. Gerundete Höhenzüge kommen nur bei Râ, Wâw und Jâ vor und verlaufen immer horizontal. Die für die Entwicklung der Amida-Schrift so wichtigen Buchstabenverflechtungen und Flechtbandmotive fehlen vollständig. Von einzelnen Buchstabengruppen verdienen besonders die Dâl Erwähnung (vgl. Tafel VIII A, 4), da sie bezeichnender Weise nur den niederen Typus aufweisen (vgl. dazu Tafel III A, IV A, VI A, 4); ferner die fünf Lâm-Alif (vgl. Tafel VIII A, 18 und Abb. 2), die fast kursiv aussehen und an spätere Übergangsformen erinnern. Für die Herkunftsbestimmung dieses Schrifttypus dürften sie von Bedeutung sein.

Da diese Schrift nicht geeignet ist, den Bandstreifen gleichmässig zu füllen, ist das Verhältnis zwischen Schrift und Grund sehr ungleichartig. Für die Verwendung von raumfüllenden Ranken scheint der Künstler keinen Sinn zu haben; nur einmal begegnet man einem schwachen Rankenansatz am Ende der ersten Zeile (vgl. Tafel VIII A unten und a. a. O. Tafel VI, 3 links); sonst verwendet er nur Streumotive: asymmetrisch geschweifte Blattlappen, Dreiecke und verschiedenartige Rosetten (vgl. Tafel VIII A unten und Abb. 2 links). Diese primitive Art der Flächenfüllung spricht auch dafür, dass ein zugewanderter Steinmetz diese Inschrift verfertigte. Dass wir es mit einem Fremdling zu tun haben, scheint auch ein ganz einzigartiges Ziermotiv am Ende der Inschrift zu beweisen: Auf dem ʿAin von 400 sitzt ein Vogel, der so naturalistisch und sicher gezeichnet ist, dass es möglich sein sollte, ihn irgendwie zu identifizieren (vgl. Tafel VIII A unten links). Wenn es einen Raubvogel mit haubenartigem Kopfschmuck gibt, wäre es naheliegend an ein türkisches Stammesabzeichen [1]) zu denken. In streng stilisierter Form kommen solche Raubvögel auch ausserhalb Amidas vor (vgl. van Berchem a. a. O. Fig. 41, 44 und 47). Als Künstlersignatur in einer Inschrift dürfte das Vogelmotiv allerdings ein Unikum darstellen.

Die Inschriften No. 15, 16 und 17 (vgl. a. a. O. S. 36 Fig. 19 und 20; Tafel VIII, 1—5) aus den Jahren 476—85 bieten so viel neues Tatsachenmaterial, dass ihre Alphabete eine wertvolle Ergänzung des Entwicklungsbildes liefern würden. Leider eignen sich die Photographien nicht für die genaue tabellarische Analyse. Ich muss mich daher auf einige charakteristische Einzelheiten beschränken.

Abb. 3 gibt einen Ausschnitt von Fig. 20 (a. a. O. S. 36). Man erkennt auf den ersten Blick, dass diese Inschrift vom Jahre 476 H./1083—84 stilistisch nicht mit der soeben besprochenen zusammenhängt, sondern auf die Vorläufer aus der ersten Hälfte

---

[1]) Vgl. van Berchem a. a. O. S. 80 ff.

des 11. Jahrhunderts zurückgeht. In der oberen Bandhälfte ist das reine Schriftornament durchaus vorherrschend: grosse eingerollte Bogen, horizontal verlaufende Buchstabenenden, einfache und doppelte Vertikalschäfte (vgl. Bâ von ibn und Râ von schuhûr). Eine Neuerung, die besondere Erwähnung verdient, ist der Ansatz der eingerollten Bogen. Die Dâlgruppe zeigt drei Variationen: im Dâl von Muhammad wächst der Bogen aus dem Rücken des Buchstabens heraus, bei ʿabd sitzt er auf dem seitlichen Lappen des vertikalen Endes, und in wâhid ist der Ansatzpunkt die rechte Ecke des Buchstabens. Ganz willkürlich erscheint der Ansatz auf dem Höhenzug des Hâ in schuhûr. Weitere Varianten begegnen uns so häufig in der Inschrift, dass man sie als typisches Merkmal der individuellen Eigenart dieser Schrift bezeichnen kann. Es handelt sich dabei nicht um eine zufällige Künstlerlaune, sondern um einen gesetzmässigen Entwicklungsprozess, der auf dem Gebiet des islamischen Pflanzenornaments seine genaue Parallele aufweist. Wie dort die überlieferten Blattformen in einzelne Bestandteile zerlegt werden, die dann zu neuen Kombinationen beliebig verwertet werden,[1]) wird hier der überlieferte Höhenzug gewisser Buchstaben aus seinem natürlichen Zu-

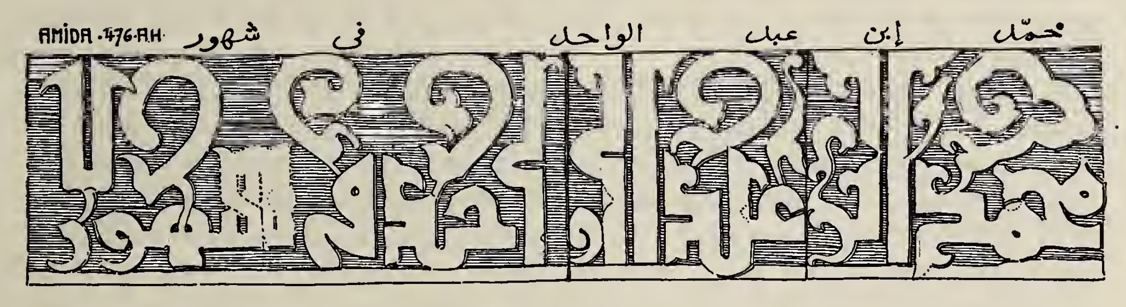


Abb. 3

sammenhang losgelöst und als selbständiges Ziermotiv behandelt und sogar mit Buchstaben kombiniert, die in früherer Zeit keine Höhenzüge besassen.[2]) Die Umgestaltung des ursprünglichen Buchstabenbogens zeigt sich schon in dieser Inschrift: unmittelbar über dem dünnen Ansatzstiel sitzt ein nach links gerichteter Blattlappen, der, wie gleichzeitige und spätere Parallelen zeigen, als Kelchblatt aufgefasst werden muss. Eine weitere, an sich unscheinbare Tatsache, die auf die spätere Entwicklung hinweist, muss noch hervorgehoben werden: die horizontal gestellten Bogen an den Lâm- und Alifschäften sind gegen die Mitte gerückt (vgl. Abb. 3 Mitte: al-wâhid). Man werfe noch einmal einen Blick auf die entsprechenden Bogenmotive der Inschriften No. 10 und 11 (vgl. Tafel IV und VI); dort ist die Bogenöffnung regelmässig in das obere Drittel der Vertikalschäfte eingeschnitten. Für die Raumfüllung bedeutet diese Verschiebung der Bogen nach der Mitte eine gleichmässigere Verteilung des Schriftakzentes über die ganze Breite des Bandes; zuerst musste der Gegensatz zwischen unten und oben ausgeglichen werden, dann erst konnte die mittlere Zone des Bandes mit neuen Schriftakzenten

---

[1]) Vgl. Flury, Die Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee S. 35 unten.

[2]) In diesen Zusammenhang gehören natürlich auch die raumfüllenden Vertikalschäfte über den niederen Buchstaben Bâ, Tâ, Thâ, Nûn und Jâ.

bedacht werden. Was in der letzten Merwaniden-Inschrift mit bescheidenen Mitteln angestrebt wird, ist in der Seldschukiden-Inschrift vom Jahre 550 H. durch die Verwendung eines raffinierten Buchstabenapparates zur Wirklichkeit geworden. Aber schon am Ende des 11. Jahrhunderts setzt mit dem ersten Seldschukiden eine gewaltige Steigerung ein.

Unter der Seldschukidenherrschaft erreicht die Schriftentwicklung in Amida ihre eigenartigste Entfaltung. Glücklicherweise sind vom ersten Sultan dieses Geschlechtes mehrere Inschriften erhalten, die wegen ihrer stilistischen Differenzierung ein zuverlässiges Gesamtbild des Schriftbestandes vermitteln.

Tafel IX B gibt einen kleinen Ausschnitt der fünfzeiligen Mauerinschrift aus dem Jahre 482/1089—90 [1]). Sie ist teilweise stark verwittert und scheint aus einem weicheren Stein gearbeitet zu sein als die umgebenden glatten Mauerteile. Trotzdem kann man die wesentlichen Merkmale mit Sicherheit feststellen. Die Schrift beherrscht die ganze Breite des Bandes und erzeugt durch ihre kompakte Anordnung ein ausgeglichenes Flächenbild. Der untere Horizontalbalken der Schrift tritt völlig zurück, da die grossen und kleinen Bogenmotive den Blick immer wieder auf die obere Bandfläche ablenken. Gleich das erste Wort von Tafel IX B (rechts oben) zeigt die flächenfüllende Funktion des jüngeren Bogentypus; er sitzt ganz willkürlich am rechten Ende des Dâlrückens. Neu ist die kleine Bogenausbuchtung am konkaven Teil des Höhenzuges; sie kehrt wieder im Wâw von al-daula und im Kâf von Malik. Hervorzuheben ist auch die Vorliebe für gegenständige Anordnung der kleinen Bogen in den verschlungenen Alif- und Lâmschäften (vgl. das dritte Wort der zweiten Zeile), die für die gleichmässige Flächenfüllung besonders geeignet ist; in der ersten Zeile der Inschrift finden sich sechs solcher Bogenpaare.

Die künstlerische Absicht ein ausgeglichenes Flächenbild zu schaffen ist so stark, dass sie sich über die elementarsten Regeln der Orthographie hinwegsetzt. Van Berchem bemerkt zur Jahreszahl, die einzig mögliche Lesung sei eṯnên und ṯamanîn [2]) (beim ersten Wort stimmt nicht einmal die Anzahl der Buchstaben!). Dass es sich nicht um zufällige Schreibfehler handelt, zeigen die beiden Wörter ʿabd unseres Schriftausschnittes. Auf der unteren Zeile rechts ist der Normaltypus des Bâ mit aufgesetztem Buchstabenschaft. Diese Buchstabenverlängerung ist in den früheren Inschriften von Amida die allein übliche und vom Standpunkt der Orthographie ist nichts gegen sie einzuwenden. Im Worte ʿabd der oberen Zeile dagegen setzt der Schriftkünstler einfach ein Lâm statt des Bâ, weil der Lâmschaft mit dem eingesetzten Bogen besser in das Flächenbild hineinpasst. Die einfachen und doppelten Herzgeflechte fehlen vollständig. Es ist möglich, dass der kleinere Maßstab der Schriftbänder daran schuld ist.

Eine andere Künstlerhand verrät die drei Jahre jüngere Inschrift an einem der halbrunden Mauervorsprünge, obschon die für den Bau verantwortlichen Leute dieselben geblieben sind.[3]) Die Erhaltung ist besser als bei der vorhergehenden, aber das poröse vulkanische Steinmaterial erschwert manchmal die Beurteilung ornamentaler Einzelheiten.

---

[1]) Vgl. a. a. O. No. 16, S. 38, Tafel VII, 1.
[2]) l. c. S. 38 Anm. 1.
[3]) Vgl. a. a. O. No. 17 S. 41.

Auf dem kleinen Ausschnitt von Tafel IX A kommt die stilistische Eigentümlichkeit der Inschrift klar zum Ausdruck. Die Pflanzenranke tritt hier noch mehr zurück, als auf der fünfzeiligen Inschrift. Nur am Ende der zweiten Zeile, das nicht sichtbar ist, entwickelt sich eine fortlaufende Ranke. Einfache Halbblätter und kleinere Rankenstücke werden dagegen häufig zur Füllung des Schriftgrundes verwendet. Die Schrift ist auffallend schlicht. Die Alif- und Lâm-Schäfte sind oft ganz gerade. Das Alif-Lâm des Artikels ist nie verbunden und Lâm-Alif sieht noch einfacher aus, als bei der ersten Merwaniden-Inschrift. In der Verwendung der runden Höhenzüge und der rein dekorativen Vertikalschäfte zeigt sich dagegen die nahe Verwandtschaft mit dem jüngeren Schrifttypus (vgl. Abb. 3)[1].

Die unvergleichliche Pracht der epigraphischen Denkmäler an der grossen Moschee von Amida offenbart sich schon in der Inschrift des Sultan Malik-schâh vom Jahre 484/1091—92[2]) (vgl. Tafel XI und Abb. 4). Ihre künstlerische Qualität ist so hervorragend, dass man sie als typischen Vertreter der nun folgenden Moscheeinschriften betrachten darf; andererseits ist in ihr alles zusammengefasst, was die Merwanidenepoche in der



Abb. 4

Entwicklung des Schrift- und Pflanzenornamentes Neues hervorgebracht hat. Es ist deshalb nicht Willkür, wenn die Inschriften des 11. Jahrhunderts aus der Fülle des epigraphischen Materials herausgegriffen und zum Gegenstand einer Spezialuntersuchung gemacht werden.

Nachdem sich der Leser mit der alphabetischen Synopsis vertraut gemacht hat, genügt der Hinweis auf einige typische Buchstabengruppen zur Orientierung über das, was in No. 18 alt und neu ist. Die Alifgruppe (vgl. Tafel X, 1) zeichnet sich aus durch eine überraschende Fülle von Varianten; die Verflechtung von Alif mit folgendem Lâm ist jetzt zur Regel geworden. Neben den verschiedenen Flechtbandmotiven verdienen die schräggestellten nach oben gerichteten Bogen Beachtung (vgl. Tafel X, 1, zweite Zeile). Vereinheitlicht sind die Endigungen der Schäfte: oben die stark akzentuierten, horizontal verlaufenden oder nach abwärts gebogenen Halbblätter, unten der neue, stumpfe An-

---

[1]) Genaue Analysen von Inschriften an Rundtürmen sind nur möglich, wenn die durch die Rundung bedingte Verkürzung der Buchstaben durch viele ineinandergreifende Einzelaufnahmen ausgeschaltet wird. Da die drei Inschriften des Sultan Malik-schâh stark von einander abweichen, ist das Fehlen von Massangaben besonders misslich.

[2]) Vgl. a. a. O. No. 18 S. 52 und Tafel VIII.

satz. Das verflochtene Sîn, dem wir früher nur ganz vereinzelt begegneten, erscheint in sechs Varianten. Die überhandnehmende Verflechtungstendenz zeigt sich ferner in den Lâm-Alif, die hier, wie später stets von den Alif-Lâm unterschieden werden. Dass schliesslich auch die gerundeten Höhenzüge von Râ, Nûn und Wâw der allgemeinen Entwicklung folgen und Bogengeflechte bilden, ist nicht überraschend (vgl. Tafel X, 5, 14, 16, Ende). Als Vorstufe ist die einfache, symmetrische Gegenüberstellung der Bogen zu betrachten (vgl. Jâ, Tafel X, letzte Zeile links); früher wurden sie alle nach rechts in die Höhe gezogen. Durch die Veränderung der Bewegungsrichtung wird etwas prinzipiell Neues geschaffen. Der einzelne Buchstabe muss seine Sonderexistenz im Worte preisgeben und sich je nach der Laune des Schreibkünstlers kleineren oder grösseren Buchstabengruppen unterordnen. Durch die Verschlingung der Höhenzüge entstehen dann ganz kompakte Gebilde, deren Struktur durch das Gesetz der gleichmässigen Akzentverteilung bedingt ist.[1])

Eine eigenartige Zwischenstufe zwischen Schrift- und Pflanzenornament kann man an einem Höhenzug des Râ beobachten (vgl. Tafel X vierte Zeile links). Statt des üblichen glatten Bandstreifens sieht man hier ein federartiges Gebilde, das aus einem dreiblättrigen Kelch herauswächst. Es fragt sich nun, ob der Künstler ein gefiedertes Halbblatt oder eine Feder darstellen wollte; der Kelch spricht für die erste Möglichkeit. Da aber diese ganze Kunstrichtung mit Naturalismus gar nichts zu tun hat, so könnte trotzdem eine Feder beabsichtigt sein.[2]) Die Hauptsache ist, dass diese Neuerung in unmittelbarer Anlehnung an ein Buchstabenmotiv entstanden ist. Das beweisen auch die Federn auf dem niederen Dâl, die den älteren Höhenzug ersetzen (vgl. Tafel X, 4 u. Abb. 4).

Das arabeske Pflanzenornament, das den Schriftgrund überspinnt, zeigt einen Erfindungsreichtum und eine Sorgfalt der technischen Behandlung, die in diesem Material kaum übertroffen werden können; es wird daher leicht sein, auch andere Kunstdenkmäler nach diesen pflanzlichen Schriftornamenten zu bestimmen. Die dünnstieligen Ranken bewegen sich in durchaus freier Rhythmik auf der ganzen Bandfläche ohne je in den Vordergrund zu treten; treffen sie auf parallele Buchstabenschäfte, so werden sie nach dem Verflechtungsprinzip immer abwechslungsweise über und unter dem Schaft durchgeführt. Die Rankenansätze sind öfters streng symmetrisch aufgebaut (vgl. Bâ, Dâl: Tafel X, 2, 4). An den Ranken herrschen die Halbblätter vor; sobald sie breitere Formen annehmen, werden sie mit Schlitzen versehen; die Ranke wird dann häufig durch diese Schlitzöffnung gezogen (vgl. Abb. 4, Mitte). Die selteneren Vollblätter sind entweder geschlitzt oder mit modellierter Innenzeichnung versehen, so dass sie nie mit der weissen Buchstabenfläche konkurrieren können (vgl. Tafel XI A, linke Hälfte). Die gleichmässige Tonung des Hintergrundes verlangt ein sorgfältiges Abwägen in der Verteilung jedes einzelnen Rankenelementes.

---

[1]) Die ersten Ansätze dieser Entwicklung haben wir schon in der 45 Jahre älteren Inschrift No. 10 kennen gelernt (vgl. Sîn und Fâ).

[2]) Man vergleiche das Drachenbild am Talismantor in Bagdad, das van Berchem im Amidawerk S. 83 abgebildet hat: Die Flügel der beiden Drachen zeigen dieselben kleinen Einrollungen an den einzelnen Federn. Die flechtbandartig behandelten Körper der Drachen erinnern an die soeben besprochenen Bogenverschlingungen (vgl. a. a. O. Fig. 32). Es handelt sich zweifellos um dieselbe Geschmacksrichtung, obgleich die Drachenfiguren bedeutend jünger sind. Östlicher Import scheint in beiden Fällen vorzuliegen.

Mit dieser nüchternen Analyse ist die überragende Bedeutung der Moscheeinschrift des Sultan Malik-schâh nicht erschöpft. Das verstandesmässige Zerlegen einer Inschrift in ihre einzelnen Bestandteile und das Aufsuchen des gesetzmässig bedingten Fortschrittes in der Entwicklung sind zweifellos wertvolle Hilfsmittel, um der inneren Schönheit des Objektes näher zu kommen, aber das Schriftband als selbständiges Kunstwerk wird man auf diese Weise nie ganz erfassen können. Nur wenn man die individuelle Eigenart einer Inschrift auch intuitiv nachempfunden hat, erschliesst sich ihr ganzer Gehalt und die toten Buchstaben erscheinen wie lebendige Träger der Phantasie des Künstlers. Dann erst offenbart sich dem Beschauer der geheimnisvolle Reiz dieser Schrift, die in stolzem Rhythmus durch die Fläche schreitet, umgeben und gehoben vom Glanze des begleitenden Ornaments.

Was im Laufe des 12. Jahrhunderts von den Amidaner Künstlern geschaffen wurde, ist die konsequente Auswirkung der Entwicklungstendenzen des 11. Jahrhunderts. Das

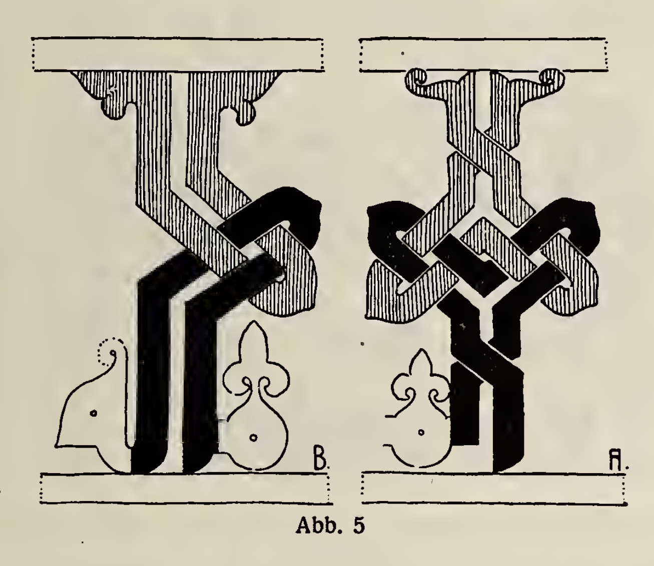


Abb. 5

Buchstabenornament beherrscht um die Mitte des Jahrhunderts die ganze Bandfläche. Die einzelnen Buchstaben werden dabei immer komplizierter; gelegentlich werden sie mit Bandgeflechten bereichert, die nicht organisch mit ihnen verwachsen sind. Überhaupt zeigt sich in der Struktur gewisser Buchstabenverbindungen eine Willkür, die der älteren Kunst noch fremd ist. In dieser Entwicklung geht allerdings das verloren, was die Inschriften des 11. Jahrhunderts in so hohem Masse auszeichnet: die klare rhythmische Gliederung der Buchstabenfolge. Zur Bestätigung des Gesagten genügt ein kurzer Hinweis auf einige jüngere Schriftbänder. Tafel XII A gibt einen kleinen Ausschnitt der Inschrift aus dem Jahre 559 H. (1163—64).[1] Bemerkenswert sind besonders die die Mitte des Bandes betonenden Flechtbandmotive. Links sieht man zwei sich kreuzende Höhenzüge (Wâw und Lâm), die mit einem grösseren und zwei kleineren rein ornamentalen Rhombenmotiven verflochten sind. Weiter rechts begegnen wir derselben Art der Buchstabenverzierung bei Alif und Lâm, hier ist ein elliptisches Band mit den vertikal gerichteten Buchstabenschäften verflochten.

[1]) Vgl. van Berchem a. a. O. Tafel XIV und S. 63.

Palaeographisch wichtiger ist der „Hybridismus“ in der Buchstabenbildung, der sich in diesen jüngeren Schriftbändern von Amida überall nachweisen lässt. Er hängt zusammen mit der Steigerung der Verflechtungstendenz, die seit der Seldschukidenherrschaft immer mehr überhandnimmt. Abb. 5, A zeigt das wohlbekannte doppelte Herzgeflecht im Alif-Lâm. Früher endigten die Vertikalschäfte dieser Buchstaben, wenn auch auf Umwegen, immer am oberen Rande des Schriftbandes (vgl. Tafel X, 1 und 12 Ende). Jetzt bildet das Alif nach links eine Schleife, die mit der entsprechenden des Lâm in der Mitte des Bandes verwachsen ist. Durch die von oben her eingeflochtenen freien Schleifen entsteht dann das doppelte Herzgeflecht. Das künstlerische Gesamtbild ist trotz der verschiedenen Struktur der Buchstaben dasselbe, deshalb sind diese „hybriden“ Bildungen wohl unbeachtet geblieben. In Kairo wird man vergeblich nach dieser typisch ostislamischen Erfindung suchen.

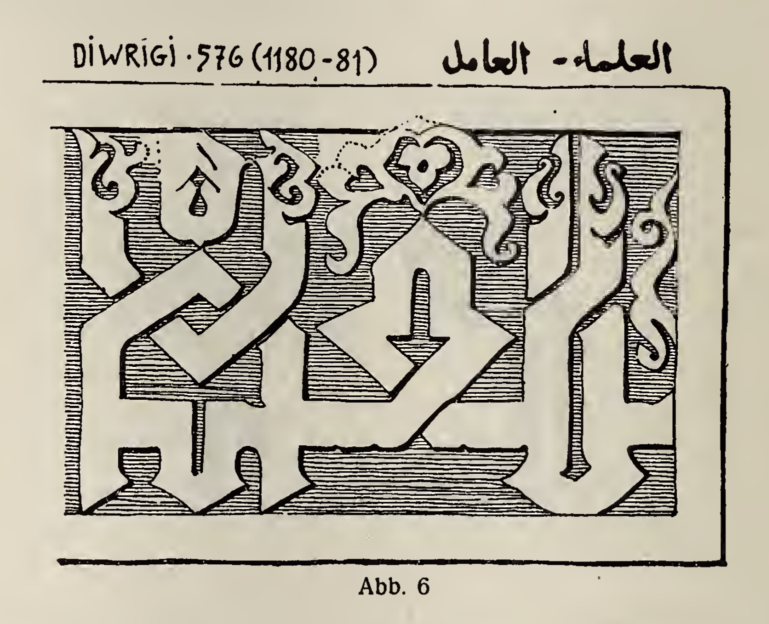


Abb. 6

Von den wenigen mir bekannten Beispielen ausserhalb Amidas findet sich ein besonders charakteristisches bezeichnender Weise auch auf einem jüngeren Seldschuken-Schriftband.[1]) In dem ersten Wort (vgl. Abb. 6), für das van Berchem die Lesung al-ʿâmil vorschlägt, wird das Alif (Lâm) nicht, wie üblich, bis an den oberen Rand geführt, sondern nur bis in die Hälfte des Bandes, dann geht es in das Lâm (Alif) über, indem es über dem nach unten gerichteten Mîm einen Dreieck-Giebel bildet. Die notwendige Ergänzung liefert dann auch ein genau entsprechendes freies Gebilde, das von oben in die hybride Buchstabenverbindung eingehakt wird. Die aus den Buchstabenschäften geschnittenen pflanzlichen Motive verdienen auch beachtet zu werden, da sie eine Weiterbildung von mehr als hundert Jahre älteren Amidaformen zeigen (vgl. Tafel VI A, 1, 12, 18 und Amida, Tafel V, 1 rechts oben).[2])

[1]) Vgl. C. I. A. Band III, Asie mineure, Tafel XLIII, S. 61.

[2]) Auf die Analogien zwischen Diwrigi und Amida hat van Berchem schon hingewiesen (vgl. l. c. S. 58, Anm. 4).

Wahrscheinlich jünger als die zuletzt besprochene Amida-Inschrift ist das Schriftband von Tafel XII B.[1]) Das Basmalah setzt ein mit einer ungewöhnlichen Häufung von Flechtbandmotiven. Zunächst das typische Flechtband-Sîn, dann das Herzgeflecht in Alif-Lâm und schliesslich die noch kompaktere Verflechtung des zweiten Lâm von allâh mit dem folgenden Alif-Lâm. Im weiteren Verlauf zeigt das Schriftband eine auffallend lockere Buchstabenfolge (vgl. Abb. 7), in der sich eine durchgehende Wellenranke frei entfalten kann. Auch hier begegnet man einer hybriden Buchstabenverbindung mit einfachem Herzgeflecht (vgl. Abb. 5 B). Bemerkenswert sind bei diesen jüngeren Schriftbändern die stereotypen Dreiblätter auf den Mîm und die Lâm-Alif, die wie Übergangsformen zum Naskhi aussehen. Wir sind den letzteren schon hundert Jahre früher in der fremdartig anmutenden Inschrift vom Jahre 460 H. begegnet (vgl. Abb. 2).

Die seltsamste Schöpfung des 12. Jahrhunderts in Amida ist zweifellos das Schriftband von Tafel XIII A. B. aus dem Jahre 550 (1155—56).[2]) Die gleichmässige Füllung der Fläche mit Schriftziermotiven, wie sie hier vorliegt, kann wohl schwerlich über-



Abb. 7

troffen werden. Nur mühsam windet sich das arabeske Rankenwerk zwischen den Buchstaben hindurch.[3]) Man könnte es ganz verdecken und hätte doch noch ein ausgeglichenes Flächenbild. Von der ungleichmässigen Belastung der oberen und unteren Bandfläche, welche auf allen alten Schriftbändern die Regel ist (vgl. Tafel I B), findet sich hier keine Spur mehr, da der horizontale Schriftbalken ganz eliminiert ist.

Untersucht man die einzelnen Buchstaben, so ist man überrascht von den oft unschönen Kombinationen von Flechtband- und Bogenmotiven (vgl. die Alif-Lâm von Tafel XIII A. B.) Dieses Schriftband verlangt eben eine ganz neue Einstellung des Betrachters. Das Auge darf nicht an dem individuellen Buchstabengebilde haften bleiben, sondern muss über die ganze malerisch behandelte Fläche dahingleiten und das Gesamtbild auf sich wirken lassen. Es wäre deshalb auch ganz verkehrt, wenn man die Eigenart dieses Schriftbandes, mit dem für die älteren Inschriften Amidas so wichtigen Begriff des Rhythmus

---

[1]) Vgl. van Berchem, Amida, Tafel XVIII, 1, und zur Datierungsfrage S. 67.

[2]) Vgl. van Berchem l. c. Tafel XII, 1, 2, 3 und S. 68.

[3]) Die Zwischenräume im Worte al-ʿâdal sind wahrscheinlich mit kleinen Füllmotiven versehen.

zu erfassen suchte. Voraussetzung für den Schriftband-Rhythmus sind fassbare Einzelerscheinungen, die Bewegungsfähigkeit vortäuschen können [1]).

Es liegt auf der Hand, dass diese Schrift ihrer ursprünglichen Aufgabe Gedanken zu vermitteln, beinahe völlig entfremdet ist. Sie dient in erster Linie als Trägerin des Flächenschmuckes.

Vergleicht man das Endresultat der Entwicklung mit ihrem Anfang, so kann man sie auf eine einfache Formel reduzieren. Die Schriftentwicklung Amidas ist ein Versuch, das einheimische Ranken-Kufi in das Flechtband-Kufi zu verwandeln. Dass dieser Versuch, den künstlerischen Flächenschmuck des Schriftbandes von der Ranke auf die Schrift zu übertragen, nur teilweise gelungen ist, ersieht man gerade aus den jüngeren Schriftbändern, in denen die einheimische Tradition wieder stärker zum Ausdruck kommt. Woher stammen nun die fremden Einflüsse?

Das Flechtband-Kufi ist Islam VIII S. 224 Anm. 2, zum ersten Mal an Hand von wenigen topographischen Daten als ostislamisches Erzeugnis bestimmt worden. Die Bewegungsrichtung seiner Wanderung durch die ostislamischen Provinzen konnte nur angedeutet werden. Der Turm bei Tirmidh am Amu Darja und die Denkmäler von Amida wurden als die entferntesten Grenzpunkte seines Vorkommens bezeichnet.[2])

Seither sind die „Churasanischen Baudenkmäler“ von E. Diez erschienen mit der erstaunlichen Inschrift am Grabturm von Râdkân.[3]) Schon im Jahre 407 H. (1016—17) existierte östlich vom kaspischen Meer das Flechtband-Kufi in einer stilistischen Reinheit, die erst 150 Jahre später und nur annähernd, in Amida erreicht wurde. Es ist nun sehr beachtenswert, dass der in den entwickelten Flechtband-Inschriften von Amida genannte Architekt Hibatallâh als „Gurgâni“ bezeichnet wird. Man darf jetzt wohl annehmen, dass seine Heimat in der Provinz oder Stadt Gurgân am kaspischen Meer zu suchen ist.[4]) Nicht nur die stilistische Verwandtschaft der Inschriften kann für diese Annahme geltend gemacht werden, sondern auch die Tatsache, dass die Seldschukiden seit ihrem ersten Auftreten in Amida mit jener Gegend, südöstlich vom kaspischen Meer, in enger Verbindung standen; stammte doch der berühmte Wesier Nizam al-Mulk des Sultan Malik-schâh aus Râdkân. Während seiner dreissigjährigen Amtsführung hat der einflussreiche Beamte wohl häufig seine engeren Landsleute mit der Förderung der materiellen und geistigen Interessen der unterworfenen Provinzen betraut.[5])

Zunächst müssen wir uns die Râdkâner Schrift genauer ansehen. Sie ist das seltsamste Erzeugnis der islamischen Kunst des 11. Jahrhunderts, das bis jetzt veröffentlicht

[1]) Diese grundsätzlich verschiedenen, künstlerischen Qualitäten der Schriftbänder lassen sich auch bei den späteren Naskhi-Inschriften feststellen. Man vergleiche z. B. C. I. A. Egypte Tafel XXVI 2 und Tafel XXXI 2. 3., die letzteren sind ausgesprochen malerisch behandelt, die erstere vertritt den rhythmischen Typus.

[2]) Eine eingehendere Behandlung dieses Schrifttypus müsste auch die späteren Denkmäler berücksichtigen; sie erstrecken sich von Indien bis nach Kleinasien. Schon im 11. Jahrhundert wurde diese ostislamische Schrift vereinzelt sogar nach Nordafrika versprengt. Vielleicht bietet sich Gelegenheit, in einem Anhang auf das Thema zurückzukommen.

[3]) Vgl. l. c. Tafel 2, 3 und die kurze Charakterisierung der Inschrift von M. van Berchem S. 88.

[4]) Vgl. die von van Berchem besprochenen Bedeutungen von „Gurgâni“ l. c. S. 62; ferner die Ausführungen von Dr. Dashian (Wien), ebenda S. 309.

[5]) Vgl. Le Strange, The Lands of the Eastern Caliphate S. 394; und A. Müller, der Islam im Morgen- und Abendlande Bd. II, S. 86.

worden ist. Ueberblickt man die Reihen der willkürlich gewundenen, verflochtenen und verhakten Buchstaben, so erkennt man auf den ersten Blick das neue Prinzip, das dieser Schrift zugrunde liegt. Der künstlerische Ausgangspunkt ist nicht der individuelle Buchstabe mit seiner bestimmten, überlieferten Form, sondern das Schriftbild als Ganzes. Diesem Ganzen müssen sich die Einzelexistenzen der Buchstaben unbedingt unterordnen. Das Prinzip der gleichmässigen Flächenfüllung mittelst Buchstabenelementen und Flechtbandmotiven hat diesen ungewöhnlichen Reichtum von Einzelformen geschaffen. Der einzelne Buchstabe wird vom Schriftkünstler mit einer souveränen Respektlosigkeit behandelt, da er in erster Linie ein gleichtoniges Flächenbild und nicht ein klares, lesbares Schriftbild schaffen will. Gehen wir nun über zu den einzelnen Buchstaben. Schon in der Alif-Gruppe (vgl. Tafel XIV, I.)[1]) ist beinahe alles enthalten, was die Eigenart der Râdkâner Schrift charakterisiert. Ganz vereinzelt ist der einfache, ungebrochene Vertikalschaft[2]) (aus Versehen fehlt er leider in der Zusammenstellung). 1 a, b, c.: horizontal gerichtete Bogen auf verschiedener Höhe; d. das einfache Herzgeflecht, das in Amida 25 Jahre später auftritt; e, f, g: Flechtbandmotive, die erst im 12. Jahrhundert in Amida nachweisbar sind; h, i: verflochtene Alif-Lâm; l, m, n. „hybride" Alif, deren oberer Teil nicht organisch mit dem unteren verwachsen ist, ein Typus, der in den Schriftbändern des 11. Jahrhunderts von Amida noch nicht vorkommt; o, p Alif, die zur Gruppenbildung verwendet werden. In der Bâ-Gruppe (vergl. 2) ist besonders die Islam VIII S. 224, Anm. 2 besprochene Bâ-Sîn-Verflechtung zu beachten, sie kehrt wieder in der Inschrift über der Eingangstür in den Turm[3]). Die Varianten der Dschîm-Gruppe zeigen deutlich, dass der Künstler an kein kanonisches Alphabet gebunden war, sondern seiner Laune freien Lauf liess und neue Formen erfand, je nach dem Bedürfnis der Flächenfüllung. An den überlieferten, älteren Formenschatz erinnern nur die Hâ von Djaʿfar und Muhammad (vgl. 3a, b); sehr charakteristisch sind 3 e, f mit den doppelten Herzgeflechten. Man beachte auch hier die hybride Verbindung von 3 d. Alle Dâl (vgl. 4) haben den Bogen im untersten Horizontalzug; nur ein Dâl (4 a) weist eine ältere, einfache Form auf; sehr bemerkenswert sind 4 d, f, g wegen der drei parallelen Horizontalzüge. Bei den einfachen Sîn durchschneiden die horizontalgerichteten Keile in auffälliger Weise die Vertikalschäfte (vgl. 6). Sâd und ʿAin zeichnen sich durch ganz aussergewöhnliche Verflechtung aus (vgl. 7 und 9 c, e, f). Die Mîm zeigen den gerundeten und den geradlinigen Typus (vgl. 13). Die beiden unverbundenen Hâ (15) erinnern auffallend an ein Hâ von Amida (vgl. Tafel II A, 15, Anfang). Die Höhenzüge der Wâw (16 a—g) ergeben dasselbe Gesamtbild, wie die Alif-Gruppe; auch hier eine hybride Verbindung (f). Bei 17 begegnen wir dem alten rückläufigen Jâ, das wir schon in Amida kennen gelernt haben. Das Lâm-Alif bietet zum Schluss noch ein Musterbeispiel hybrider Buchstabenbildung (vgl. Tafel XIV unten links und Abb. 6 links).

Aus der Buchstabentabelle kann man schon ersehen, dass in einem derartigen Schriftlabyrinth die Pflanzenranke nicht gedeihen kann; die pflanzlichen Elemente be-

---

[1]) Für die alphabetische Analyse hat mir Dr. E. Diez in zuvorkommender Weise seine Originalaufnahmen zur Verfügung gestellt; auch an dieser Stelle möchte ich ihm für seine Freundlichkeit meinen besten Dank aussprechen.

[2]) Vgl. E. Diez a. a. O. Tafel III 2, links).

[3]) Vgl. l. c. Tafel I 2.

schränken sich hauptsächlich auf die altertümlichen Halbblattendigungen der Höhenzüge (vgl. 3, 4, 7, 13, 15, 16); die entwickeltste Form ist das gesprengte Dreiblatt von Abb. 8 links (Tafel XIV, 4). Dem ganzen Charakter dieser Schrift entsprechen vielmehr die freien Füllmotive, deren Tonwert besser zu dem Gesamtton des Flächenschmuckes passt als die zierliche Pflanzenranke. Sie sind überaus verschiedenartig. Unter den freien pflanzlichen Füllmotiven steht an erster Stelle der Palmettenkelch mit dem kleinen Zwickelblatt (vgl. Abb. 8 rechts; 3 b und f, 17 a); er bildet auch den Hauptschmuck des Kranzgesimses über dem Schriftband [1]) und beweist daher die Einheitlichkeit der ganzen Flächenkomposition. Die einfache Kelchform findet sich in 2 und 10. Palaeographisch wichtiger sind die flächenfüllenden freien Buchstabenschäfte, da sie, wie wir in Amida gesehen haben, in der Folgezeit eine bedeutsame Rolle spielen. In Râdkân lässt sich nun ihre Herkunft aus dem Lâm-Alif, die Karabacek zuerst erkannt hat,[2]) noch genau nachweisen. Über dem zweiten allâh (vgl. Tafel XIV unten) ist links ein doppelt verflochtenes Lâm-Alif mit seitlichen Bogen; dann folgt die Variante von 17 e (der punktierte untere Teil ist nicht klar zu erkennen) und schliesslich die ganz einfache Form der parallelen Vertikalschäfte (vgl. allâh Mitte, 6 und 14). In Amida sind diese Buchstaben-

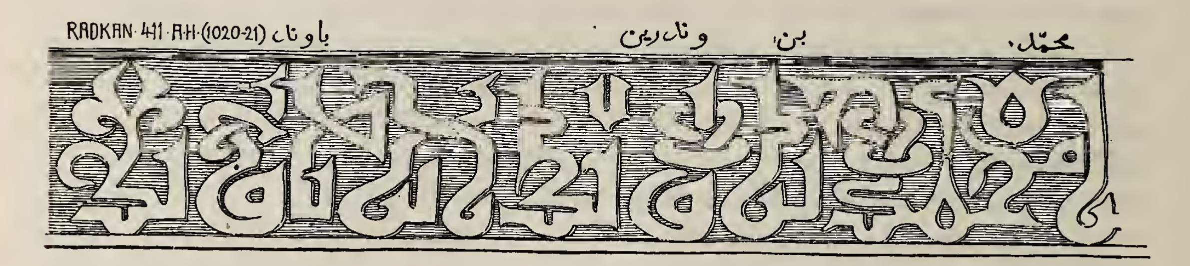


Abb. 8

elemente nicht mehr frei, sondern durch dünne Stiele oder kleine Dreiecke mit der Schrift verbunden.

Die übrigen freien Füllmotive bestehen aus Sechs- und Achteck-Sternen (vgl. 6 und 15) und verschiedenartigen Flechtbandmotiven. Unter den letzteren fallen zunächst wieder die Herzgeflechte auf (vgl. 2 und 6), die in ihrer freien Verwendung als ältere Vorstufe der Buchstaben-Herzgeflechte zu betrachten sind. Es ist nun sehr beachtenswert, dass in der aus Pehlewi-Buchstaben bestehenden Inschrift am gleichen Râdkâner Turm unter den Flechtbandmotiven besonders das einfache und doppelte Herzgeflecht vorherrscht und zwar, wie es scheint, ausschliesslich als freies Füllmotiv verwendet.[3]) Man fragt sich unwillkürlich, ob nicht ein fremdes Schrifttum für die Ausgestaltung des Râdkâner Kufi von ausschlaggebender Bedeutung war. Auch hier vermisst man

[1]) Vgl. Diez a. a. O. Tafel III.

[2]) Vgl. die schon erwähnte Ableitung in „Problem oder Phantom" S. 19 ff. Fraglich erscheint mir allerdings, ob Karabacek M. Hartmann gegenüber recht hat, wenn er den pflanzlichen Ursprung einzelner Zeichen kategorisch ablehnt (vgl. l. c. S. 21); die Râdkâner Inschrift spricht gegen diese Einseitigkeit.

[3]) Vgl. Diez l. c. Tafel II, 1, 2.

schmerzlich das handschriftliche Vergleichsmaterial. Huart berichtet von einem Schreibkünstler des 3. (9.) Jahrhunderts, Ostad Ahwal Segzi, der Abhandlungen über die verschiedenen Schriftarten schrieb: er bediente sich z. B. einer Schrift, deren Charakterisierung auch für die Monumentalschrift von Râdkân passen könnte: «celle dont toutes les lettres sont liées les unes aux autres, jointe, enchaînée.»[1])

Doch zunächst müssen wir uns Klarheit verschaffen über den mittelbaren oder unmittelbaren Zusammenhang zwischen Amida und Râdkân. Dabei dürfen wir nicht vergessen, dass in der Gegend von Râdkân nicht nur das reine Flechtband-Kufi, sondern auch andere Schrifttypen vertreten waren. Van Berchem hat schon diese Tatsache hervorgehoben.[2]) Am Turm von Gurgân (Dschurdschân) ist das Kufi überraschend einfach und altertümlich. Selbst wenn wir uns den Schriftgrund mit Stuckornamenten ausgeschmückt vorstellen, etwa mit einer durchgehenden Ranke wie in einzelnen Abbasidenkoranen oder in der Inschrift des Sultan Mahmûd von Ghazna, so bleibt das Schriftbild altertümlich. Einen hochentwickelten Schrifttypus, der eine Verbindung von Flechtband- und Ranken-Kufi darstellt, zeigt dagegen die Inschrift über dem Türeingang des Râdkâner Turmes.[3]) Vergleicht man sie mit der 15 Jahre jüngeren Merwaniden-Inschrift von Amida, so erkennt man auf den ersten Blick den gewaltigen Vorsprung, den Ostpersien gegenüber Obermesopotamien in der Schriftentwicklung besitzt.

Wir haben nun gesehen, dass die Wandlung in den Schriftdenkmälern Amidas ganz allmählich im Laufe des 11. Jahrhunderts vollzogen wurde, so dass man glauben könnte, sie sei durchaus bodenständig. Das ist natürlich völlig ausgeschlossen. Man erfindet nicht in zwei islamischen Provinzen genau dieselben Zierformen, um sie in genau derselben Weise mit Buchstaben zu verbinden. Sie müssen vielmehr gewandert sein, in diesem Fall von Osten nach Westen. Der einheimische Schriftstil von Amida behauptete sich ein Jahrhundert lang gegen die künstlerische Vergewaltigung der alten kufischen Schrift, indem er noch am Ende des 11. Jahrhunderts die klare, rhythmische Gliederung der einzelnen Buchstaben dem völlig ausgeglichenen Flächenbild des Flechtbandkufi vorzog. Mann kann daher den grösseren Teil des 11. Jahrhunderts in Amida als eine Periode der friedlichen Durchdringung mit ostpersischen Zierelementen bezeichnen. Erst als sich die Seldschuken in Obermesopotamien als Eroberer festgesetzt hatten, nahmen die Verflechtungen und Schriftornamente in den Schriftbändern schnell überhand und um die Mitte des 12. Jahrhunderts beherrschten sie dann das ganze Schriftbild; die einheimische Tradition war jedoch so stark, dass sie auch während der Herrschaft der Seldschukiden noch nachwirkte. Die aus dem Osten vordringenden seldschukischen Eroberer sind also zweifellos die eigentlichen Träger und Verbreiter des Flechtbandtypus.

Es fragt sich nun, ob diese Schrift eine jüngere Schöpfung der zum Islam bekehrten Nomadenvölker ist, oder ob sie in einer älteren islamischen Tradition wurzelt. Zweifellos haben die Seldschuken das Flechtband-Kufi von Râdkân fertig ausgebildet dort vorgefunden, als sie nach Mahmûds Tod weiter nach Westen vordrangen. Ich muss die Beantwortung dieser Frage einem zentralasiatischen Spezialisten überlassen

[1]) Vgl. Cl. Huart, Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient musulman S. 73.
[2]) Vgl. a. a. O. Tafel IV, 5 und V, 1—4, ferner S. 101/2.
[3]) Vgl. l. c. Tafel I, 2 und S. 97 unten.

und kann im folgenden nur die Schwierigkeit des Problemes hervorheben. Das Flechtband-Kufi von Râdkân macht, rein künstlerisch betrachtet, den Eindruck vollendeter Stilsicherheit, und setzt daher eine längere Entwicklungsperiode voraus. Nun fehlen aber die älteren Vorstufen, an denen wir das Entwicklungstempo feststellen können. Es ist schon angedeutet worden, dass die aus Pehlewi-Buchstaben bestehende Inschrift am Râdkâner Turm eine solche Vorstufe darstellen könnte. Es wäre denkbar, dass der Schriftgrund zunächst einfach mit freien Flechtbandmotiven ausgefüllt wurde, wie das bei den Schriftbändern jüngerer persischer Backsteinbauten gelegentlich vorkommt (vgl. F. Sarre, Denkmäler, pers. Baukunst S. 12, Abb. 5); aber für einen auf altislamischer Tradition fussenden Künstler gehörte doch ein grosser Mut dazu, die steife kufische Schrift organisch mit dieser Flechtbandornamentik zu verbinden und ihre schlichten Buchstaben solange zu biegen, brechen, verflechten und verhaken, bis ein so fremdartiges Schriftbild entstand. Wahrscheinlicher ist doch die andere Annahme, dass ein durch keine längere islamische Tradition belasteter Volksstamm die Künstler lieferte, die das Flechtband-Kufi vielleicht im Laufe weniger Jahre geschaffen haben. Es ist dann auch begreiflich, dass neben dem neuen Typus auch die auf der älteren islamischen Tradition fussenden Kufi-Typen in der Gegend weiterlebten, während die einheimische Entstehung eine gewisse Gleichartigkeit der gleichzeitigen Denkmäler voraussetzt. Gegen diese Annahme kann man allerdings ein psychologisches Bedenken geltend machen. Die Tatsache, dass der Eroberer seinen künstlerischen Geschmack dem unterworfenen Volksstamm aufnötigt, ist leicht verständlich und in der Kunstgeschichte häufig zu beobachten, aber überraschend ist es, wenn der zum Islam bekehrte Andersgläubige sich nach kurzer Zeit an der Schrift des Koran vergreift. Sollte das dennoch der Fall gewesen sein, so müsste man vielleicht annehmen, dass bei der Entstehung des Flechtband-Kufi noch andere als rein künstlerische Triebkräfte im Spiele waren. Könnte der neue Schrifttypus nicht z. T. in Anlehnung an eine ältere unislamische Schrift oder Zeichensymbolik geschaffen worden sein, mit der mehr oder weniger bewussten Absicht, magische Kräfte einer fremden Religion auf die Schrift des Islam zu übertragen?[1]) Für den naiven religiösen Synkretismus dieser Zeit hat van Berchem in seiner Abhandlung über die Inschriften der Grabtürme eine Reihe bedeutsamer Beispiele beigebracht.[2])

Mag nun die Entstehung des Flechtband-Kufi auf die eine oder andere Weise erklärt werden, kulturhistorisch von grösstem Interesse ist die einzigartige Tatsache, dass eine altehrwürdige Schrift ihrer Eigenart vollständig entkleidet wird und sich zum gefügigen Werkzeug einer ihr fremden Kunst hergeben muss. In der islamischen Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts gibt es wohl wenige so einwandfreie und mit genauen Daten besser dokumentierte Beweise für die Wirksamkeit der aus Ostpersien mit den Turkstämmen vordringenden Kultur als diese künstlerische Unterjochung der arabischen Schrift.

Verlassen wir das unsichere, für hypothetische Kombinationen so einladende zentralasiatische Gebiet, um zum Schluss noch einen kurzen Blick auf die spätere Ent-

[1]) Dieser Gedanke drängte sich mir unwillkürlich auf beim Betrachten der Schriftrolle einer tibetanischen Gebetsmühle, deren Buchstaben verwandte Züge mit dem Flechtband-Kufi aufwiesen. Es mag sich in diesem Fall um eine zufällige Analogie handeln; vielleicht ist es aber doch der Mühe wert, in der angedeuteten Richtung zu suchen (vgl. auch H. Stoecklein weiter unten).

[2]) Vgl. Diez l. c. S. 87 ff.

wicklung im Westen zu werfen. Die Wanderung der Herzgeflechte ist schon seit Jahren im Seldschukengebiet beobachtet worden, allerdings ist dabei nie von den Denkmälern des 11. Jahrhunderts von Amida die Rede gewesen.[1]) Kårabacek hat in seiner schon erwähnten Abhandlung über die Taschkender Stele die Herzgeflechte als typisches Ornament der Turkvölker hervorgehoben. Das einfache Herzgeflecht mit den pflanzlichen Seitengehängen „läuft in sklavischer Wiederholung in den von den Turkvölkern beherrschten Gegenden durch die Jahre vom Ende des 6. bis in den Anfang des 8. Jahrhunderts d. H.“[2]) Gerade dieses Herzgeflecht mit derselben ornamentalen Ausstattung kommt am Râdkâner Turm zweimal vor. Bei dem älteren Ornament ist jedoch die Herzspitze nicht nach oben, sondern nach unten gerichtet.[3]) Trotz dieser Umstellung darf man wohl die Râdkâner Form als den direkten Vorfahren der fast zwei Jahrhunderte jüngeren seldschukischen Herzornamente bezeichnen.

Eingehender hat dann H. Stoecklein die Wanderung des Herzgeflechtes behandelt. Er leitet das Herzgeflecht vom endlosen Knoten Tschang, einem der acht buddhistischen Glückszeichen, ab und betrachtet es als mongolischen Import des 13. Jahrhunderts.[4]) Das ist, wie die Merwaniden-Inschriften von Amida gezeigt haben, durchaus unzutreffend. Sein Stammbaum (vgl. l. c. S. 129) hätte ein ganz anderes Aussehen bekommen, wenn er Amida und Kairo berücksichtigt hätte. Nicht die mongolische Welle des 13., sondern schon die seldschukische des 11. Jahrhunderts führte das Herzgeflecht mit sich. Nach Egypten ist es gewiss nicht erst durch späte chinesische Seidenstoffe übertragen worden, sondern durch den persischen Schriftimport des 11. Jahrhunderts. Darüber nur einige Andeutungen, da ich die Kairener Schriftdenkmäler einer besonderen Analyse vorbehalten muss.

Den kufischen Schriftdenkmälern Kairos ist der ausgebildete Flechtbandtypus fremd, da nach der Eroberung Saladins, die den Import in erster Linie hätte vermitteln können,[5]) die Vorherrschaft der kufischen Schrift bald gebrochen wurde. Immerhin ist es sehr bemerkenswert, dass in der Kairener Blütezeit des Kufi wenigstens Ansätze einer friedlichen Durchdringung der Schrift mit Flechtbandmotiven nachzuweisen sind. Sie kommen vereinzelt schon am Ende des 11., hauptsächlich aber in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts vor. Von den Flechtbandmotiven erwähne ich nur die folgenden Herzgeflechte. Flachnische El-Afdal's in der Moschee des Ibn Tûlûn: einfaches Herzgeflecht im Hâ

[1]) Nur van Berchem hat das spätere Flechtband-Kufi der Bronzebecken des 13. Jahrhunderts mit Amida in Verbindung gebracht: vgl. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910, arabische Inschriften von M. van Berchem. Der tauschierte Bronzekessel der Sammlung Bobrinsky aus dem Jahre 1163 A. D. verdient wegen seiner zahlreichen einfachen und doppelten Herzgeflechte in diesem Zusammenhang besondere Beachtung.

[2]) l. c. S. 24. Die Abbildungen sind von J. Strzygowski reproduziert in Altai Iran und Völkerwanderung S. 175 und 186.

[3]) Vgl. Diez l. c. Tafel 11, 2.

[4]) Vgl. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst Band IX 1914—15 S. 119 ff. J. Strzygowski, dem der ostasiatische Glücksknoten sehr willkommen ist, zitiert Stoecklein mehrmals und schliesst sich seinen Ausführungen an, indem er sie als eine unerwartete Stütze seiner Anschauungen bezeichnet (vgl. Altai Iran und Völkerwanderung S. 107, 164, 186, 217).

[5]) van Berchem erwähnt allerdings bis jetzt als Ausnahmeerscheinung ein hervorragendes Beispiel dieses Typus von Saladin in Mayyâfâriqîn, das Miss Bell gefunden hat. (Vgl. Diez a. a. O. S. 108 Anm. 6.)

mediale;[1]) El-Aqmar (Stuckinschrift des Hofes): Hâ mediale und doppeltes Herzgeflecht in allâh; Mausoleum der Sitta Ruqayya: Hâ mediale; El-Azhar (Eingangskuppel): Hâ mediale; Qubbâ Iḥwât Yûsuf: einfaches Herzgeflecht im Höhenzug des Kâf und Nûn, doppelt im Lâm-Alif und allâh;[2]) Qubba el-Hasâwâti: Hâ mediale und doppelt im Lâm-Alif; Es-Sâlih vereinzeltes Hâ mediale. Es fällt auf, dass das doppelte Herzgeflecht in lâ und allâh mehrmals vorkommt, man hat aber doch den Eindruck, dass es sich hier um ein rein formales Ziermotiv handelt und dass die symbolisch-magische Deutung, wenn sie überhaupt zulässig ist, in Kairo nie Geltung besass.

Es wird wohl nicht notwendig sein, die Bedeutung der palaeographischen Analyse für die islamische Kunstgeschichte am Schlusse dieser Arbeit besonders hervorzuheben. Die epigraphische Palaeographie ist kunstgeschichtliches Neuland, dessen Bearbeitung reichen Ertrag verspricht. Allerdings müssen bei der Denkmäleraufnahme die Inschriften mehr berücksichtigt und in viel grösserem Maßstab reproduziert werden, als es bisher der Fall war. Aus den persischen Backsteinbauten z. B. kann trotz ihrer schlechten Erhaltung noch viel Schriftmaterial gewonnen werden. Wenige Buchstaben enthalten oft wertvolle Kriterien für die Beurteilung eines Denkmals.[3]) Ein palaeographischer Atlas, der zunächst nur die Schriftbänder grösseren Formats zu umfassen brauchte, wäre für den Kunsthistoriker der zuverlässigste Führer auf seiner Wanderung durch die islamischen Provinzen; denn der Mikrokosmus der islamischen Zierschrift gibt ein getreues Spiegelbild der grossen geschichtlichen Bewegungen in der Welt des Islam.

---

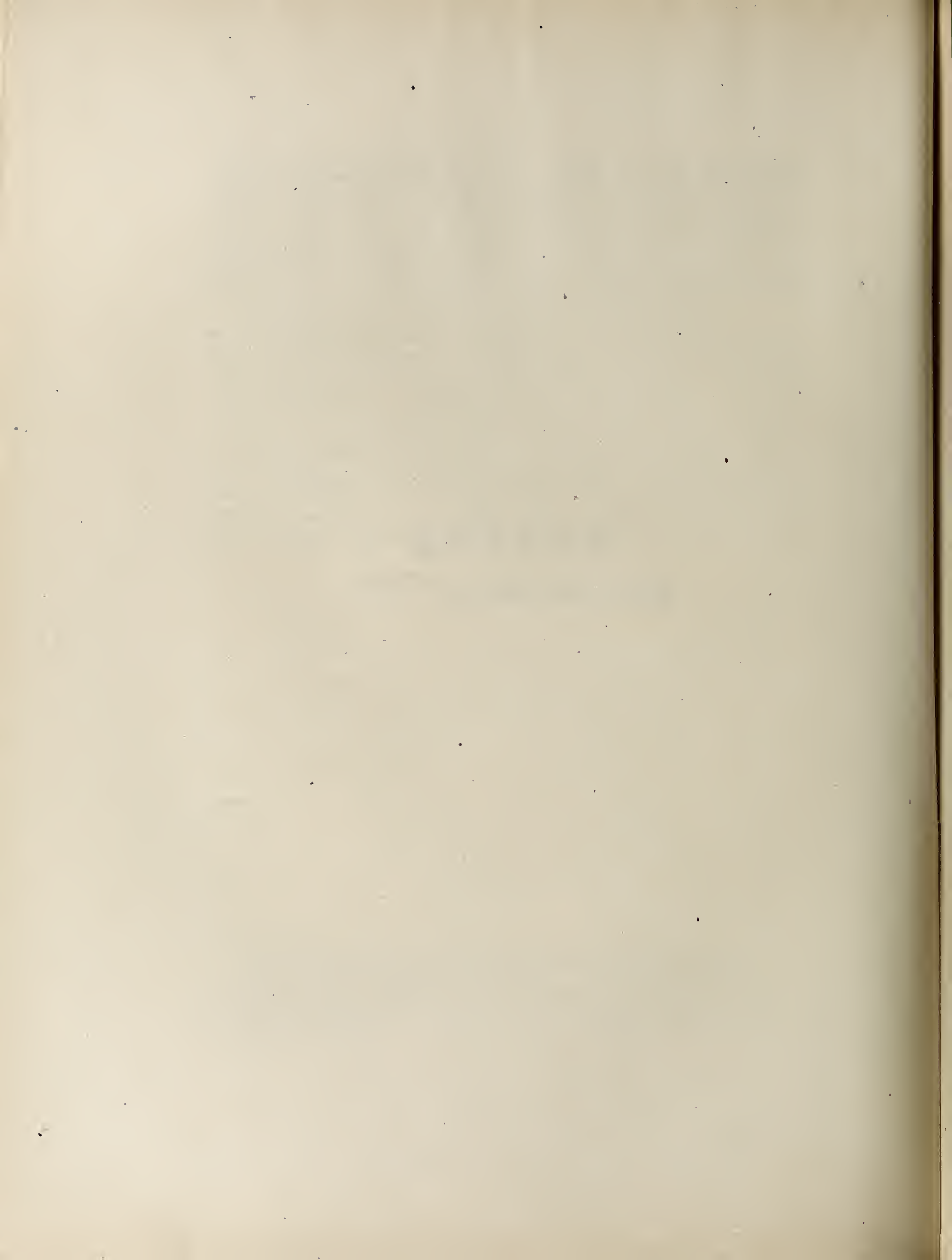
[1]) Vgl. Flury, Die Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee Tafel XVI, 2 oben links.

[2]) Vgl. l. c. Tafel XVIII, gerade wegen dieser Buchstabenornamente möchte ich das Denkmal als stark persisch beeinflusst bezeichnen.

[3]) Vgl. F. Sarre l. c. Damgan, Mausoleum Pir-I-Alamdar: Herzgeflecht und 8geflecht in dem stark verwitterten Schriftband.

Anhang

Kairuan, Mayyâfâriqîn, Tirmidh



Die Inschrift an der Maqsura von Sîdi ʿOqba in Kairuan.

Der Text der Inschrift an der Maqsura, die Abû Temîm al-Moʿizz (406—453 A. H.) in der Sîdi ʿOqba-Moschee errichten liess, ist von O. Houdas zuerst veröffentlicht worden.[1]) H. Saladin hat dann vor zwanzig Jahren in seiner Monographie über diese Moschee die hervorragenden Holzskulpturen der Maqsura in einer Gesamtansicht und zwei Detailaufnahmen veröffentlicht. Mit Recht betont er in der allgemeinen Charakterisierung die Einzigartigkeit dieses Denkmals.[2]) Nicht nur in Aegypten, sondern auch in den übrigen islamischen Provinzen ist bis jetzt kein Holzdenkmal aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gefunden worden, das künstlerisch so hoch steht und so gut erhalten ist. Einzig die Türe des Mahmûd von Ghazna kann in ornamentaler Hinsicht als gleichwertig bezeichnet werden. Ihr Schriftband freilich tritt im Gesamtbild völlig zurück, während die Kairuaner Inschrift als krönender Abschluss der Flächenkomposition eine Hauptzierde des Denkmals bildet (vgl. Tafel XVI und XVII). Schon aus diesem Grunde eignet sie sich für eine eingehendere Untersuchung. Dazu kommt noch, dass die Inschrift einen Schrifttypus aufweist, der sowohl auf west- als auch auf ostislamischem Gebiet einstweilen noch vereinzelt dasteht.

Durch das freundliche Entgegenkommen von H. Saladin ist mir die Veröffentlichung des vollständigen Alphabets der Inschrift ermöglicht worden. Tafel XV ist nach den Photographien der eben erwähnten Tafeln XXIV und XXV und nach vier unveröffentlichten Aufnahmen gezeichnet worden.[3])

Die technische Sorgfalt, mit der die Holzskulpturen der Maqsura ausgeführt sind, zeigt sich schon in der Modellierung der einzelnen Buchstaben (vgl. Tafel XV B.): sie sind dreistreifig, der breite Mittelstreifen ist durch Schrägschnitt von den schmalen Randstreifen getrennt. Die glatten Buchstabenschäfte sind in den meisten islamischen Provinzen vorherrschend. Die Enden der Buchstaben sind im Umriss einfach keilförmig, aber durch drei eingezeichnete abgebundene Blattlappen bereichert. Trotz der schlichten, ungebrochenen Alif- und Lâm-Schäfte, die mit wenigen Ausnahmen vertikal gerichtete Enden haben,

---

[1]) Vgl. Bulletin de Correspondance Africaine, Fasc. IV juillet et août 1882, S. 180, und Abb. No. VI mit der stark verkürzten Wiedergabe der Buchstaben.

[2]) Vgl. H. Saladin, La Mosquée de Sidi Okba à Kairouan. Paris 1899, Tafel XXIII—XXV und S. 100.

[3]) Auch an dieser Stelle möchte ich Mr. H. Saladin meinen besten Dank aussprechen für seine grosse Freundlichkeit. Dank schulde ich ferner H. M. van Berchem, der die Überlassung des wertvollen Materials vermittelt hat.

steht die Schrift auf einer hohen Entwicklungsstufe. Dafür sprechen zunächst die vielen hochgezogenen Buchstabenenden am Râ, Ṣâd, Mîm, Nûn, Wâw und Jâ (vgl. Tafel XV A. 5, 7, 13, 14, 16 und 17); hauptsächlich aber der Reichtum an Einzelmotiven. Verhältnismässig einfach ist der Höhenzug des ersten Râ (vgl. 5), er deckt sich beinahe mit den Kairener Nûn der Hâkim-Inschriften, nur wird dort der Halbkreis über den Buchstaben gezogen.[1]) Alle andern Formen sind in Kairo unbekannt. Die kleinen, an den Buchstabenschäften eingesetzten Spitzbogen kennen wir von den gleichzeitigen Inschriften von Amida und Râdkân. In Kairuan verteilen sie sich allerdings meistens auf die untere Bandhälfte, indem sie dieselbe stark belasten. Als Aequivalent treten daher in der oberen Hälfte die etwas plumpen Verflechtungen der Höhenzüge auf, sodass die ganze Bandbreite vom Buchstaben beherrscht wird (vgl. Tafel XV A. 5, 7, 13 Ende, 16, 17 Ende und Tafel XVI). Diese Flechtbandmotive gehören auch zur Sippe der Herzgeflechte, nur ist bei ihnen die Herzspitze abgerundet. Dass in dieser Inschrift eine Abart des Flechtband-Kufi vorliegt, ersieht man auch aus einzelnen Verflechtungen der Buchstaben unter einander. Zunächst eine Vorstufe beim Kâf, das unter dem vorhergehenden Lâm durchgeführt wird (vgl. 11 Anfang), dann eigentliche Verflechtungen der Höhenzüge mit den benachbarten Buchstaben bei Râ, Ḍâd (Dâl) und Mîm (vgl. Ende von 5, 7 und 13). Einen auffälligen Kontrast bilden die komplizierten Lâm-Alif und die schlichten allâh mit den geradlinigen Alif und Lâm. Man hat überhaupt den Eindruck, als seien in dieser Schrift verschiedenartige Stilelemente gemischt. So liesse sich das niedere Sîn (6), das unten geradlinige Mîm neben dem vorherrschenden runden Typus (13) und das altertümliche rückläufige Jâ neben dem jüngeren Typus erklären. Der vereinzelte Sechseckstern, der aus dem ʿAin hervorwächst, soll wohl den Namen des Herrschers al-Moʿizz hervorheben. In der Râdkâner Inschrift werden Sechs- und Achtecksterne mehrmals zur Raumfüllung verwendet, dort sind sie aber nicht mit dem Buchstaben verwachsen. Zum Schluss sei noch auf die beiden Schreibfehler verwiesen: Dâl statt Ḍâd in radwân und Wâw statt Mîm in al-kerîm (vgl. Ende 7 und 13).

Woher stammt nun diese Schrift? Es ist naheliegend, zunächst in Kairo nach Parallelen zu suchen. Abû Temîm al-Moʿizz stand ja unter der Oberhoheit des Fatimidenkalifen von Kairo; zudem waren die Fatimiden aus Kairuan nach Aegypten übergesiedelt. Trotz dieses engen politischen Zusammenhanges ist die Kairuaner Inschrift grundverschieden von den Fatimideninschriften aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Allerdings existiert in Kairo keine gleichwertige Holzinschrift, aber die zahlreichen Schriftdenkmäler in Stuck und Stein zeigen einen ganz andern Schrifttypus. In Kairo fehlen die dreistreifigen Buchstaben; die breiten Höhenzüge kommen nur beim Nûn vor; die kleinen Spitzbogen und die komplizierten Bandgeflechte an den Höhenzügen sind völlig unbekannt, ebenso die rechteckigen Buchstabenverbindungen am horizontalen Schriftbalken. Die Kairuaner Schrift kann daher nur als maghribinisches Sondergut oder als Import einer östlichen Provinz betrachtet werden.

Von den maghribinischen Schrifttypen der älteren Fatimidenzeit sind mir nur spärliche Schriftproben bekannt. Nach den mehrzeiligen Kairuaner Inschriften, die O. Houdas und R. Basset im Bulletin de Correspondance Africaine veröffentlicht haben,

[1]) Vgl. Flury a. a. O. Tafel II, 1 und 3 Ende.

kann man sich kein sicheres Urteil bilden; immerhin zeigen sie eine gewisse Verwandtschaft in der Verwendung der Höhenzüge.[1]) Wichtiger sind die wenigen Fragmente, die L. de Beylié in seinem Werke «La Kalaa des Beni-Hammad» zusammengestellt hat. Der Herrscher der Kalaa war ein Vetter des Abû Temîm al-Moʿizz,[2]) es liegt also nahe, dort Vergleichsmaterial zu suchen. Das kleine Fragment von der Eingangstür zum Minaret deckt sich mit dem Anfang der Basmalah von Sîdi ʿOqba: dreistreifige Buchstaben und genau dasselbe Mîm finale, gebrochener Höhenzug mit eingesetztem Spitzbogen und horizontal verlaufendem Ende.[3]) Ein anderes Fragment von dieser Türe ist weniger scharf reproduziert, doch scheint es auch den gleichen Schrifttypus zu enthalten (vgl. l. c. Tafel V oben). Bemerkenswert ist dann besonders die Zusammenstellung der Schriftproben auf Tafel XXIX: in der Mitte oben einige dreistreifige Buchstaben einer grösseren Stein-Inschrift, deren Stil nicht näher bestimmt werden kann. Die kleineren Steininschriften dagegen lassen einen einheitlichen Schrifttypus erkennen, der die Grundlage des späteren maghribinischen Kufi bildet. Man achte auf die vielen gebrochenen Höhenzüge, die am oberen Rande des Schriftbandes horizontal verlaufen



Abb. 9

und eine Parallele zum unteren Schriftbalken entstehen lassen. Ein gutes Beispiel bietet der auf Tafel XXIX Mitte abgebildete Stein mit der Segensformel: wa ṣallâ ʾllâh ʿala Muḥammad.

Die Inschrift von Kairuan lässt sich mit den späteren maghribinischen Denkmälern nicht in Verbindung bringen, schon aus diesem Grunde möchte ich sie als Import betrachten. Dafür sprechen auch die Ornamente, die mit der Schrift verbunden sind.

Die Holzskulpturen der Maqsura enthalten einen so überraschenden Reichtum von ornamentalen Einzelformen, dass nur eine eingehende monographische Darstellung ihrer Bedeutung gerecht werden kann. In diesem Zusammenhang muss ich mich auf die Schriftornamente beschränken und kann nur kurz auf die übrige Ornamentik verweisen, sofern sie für die Herkunftsbestimmung des Denkmals in Betracht kommt.

Tafel XV A, 4 gibt ein typisches Beispiel der arabesken Pflanzenmotive, die den Schriftgrund füllen. Der Höhenzug des Dâl wächst sich aus in eine kreisförmig ge-

[1]) Vgl. l. c. No. III und V; für die Beurteilung der früh fatimidischen Denkmäler Kairos sind sie von grosser Bedeutung wegen der starken Abweichungen. Die Kairuaner Schrift scheint nicht mit Aegypten, sondern mit den östlichen Provinzen zusammenzuhängen; bemerkenswert sind die zahlreichen Füllmotive und das Fehlen der keilförmigen Buchstabenenden.

[2]) Vgl. O. Houdas und R. Basset l. c. S. 179.

[3]) Vgl. Abb. 9 rechts und L. de Beylié l. c. Fig. 18 S. 47.

schwungene, zweistreifige Ranke, die eine T-förmig gesprengte Palmette umschliesst — man beachte die Weiterbildung der einfachen Kelchvoluten zu Dreiblättern —; nach arabesker Art wächst sie ihrerseits wieder nach beiden Seiten in zweistreifige Ranken aus, welche den leeren Raum zwischen den Buchstaben gleichmässig ausfüllen.

Vergleicht man die Schriftbänder von Tafel XV B. und XVI mit den Inschriften der Hâkim-Moschee,[1]) so ist zu beachten, dass der eigentliche Schriftgrund in Kairuan nicht sichtbar ist. Die tiefgeschnittenen, dichtgedrängten Ranken sind vom Tiefendunkel umgeben; sie kommen daher nicht als selbständige ornamentale Bestandteile zur Geltung, sondern bilden in ihrer Gesamtheit eine gleichtonige, malerische Fläche, von der sich die Buchstaben scharf abheben.[2]) Diese malerische Wirkung wird dadurch erreicht, dass der Künstler die Verwendung breitflächiger Palmetten überall vermeidet und die einzelnen Blätter den Ranken angleicht. Die kleinen inneren Blattflächen sind sorgfältig ausgehoben, sodass nur der gleichmässige helle Blattrand hervortritt.

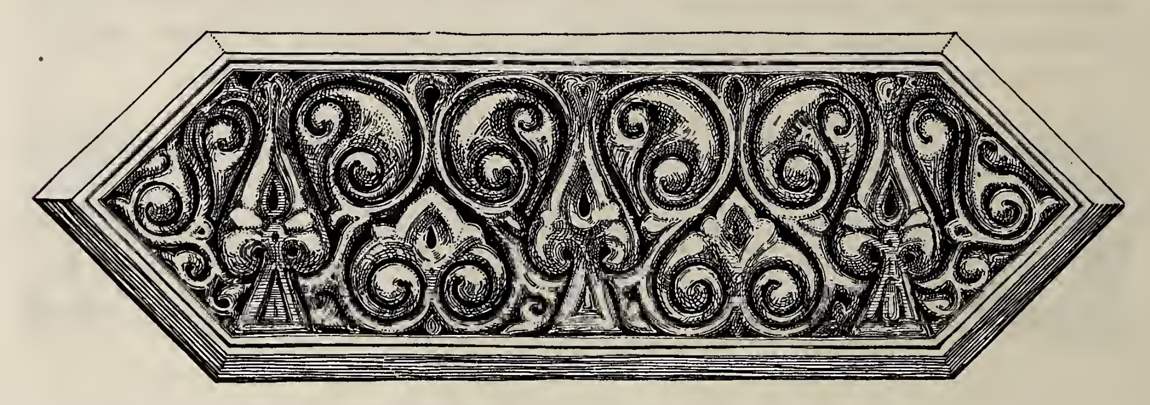


Abb. 10

Das Verbreitungsgebiet dieser „Rankenpalmetten“ ist früher schon besprochen worden.[3]) Obschon die Steinskulpturen der Hâkim-Moschee verwandte Formen aufweisen, kann man das Kairuaner Schriftband nicht von Kairo ableiten, da dort das Verhältnis von Schrift und Ornament, wie wir gesehen haben, prinzipiell verschieden ist. Auch der übrige Flächenschmuck der Maqsura-Wände spricht gegen die aegyptische Herkunft. Besonders deutlich zeigt sich der Stilunterschied an den zur Längsachse der Moschee parallel laufenden Maqsura-Wänden.[4])

Tafel XVI gibt ein Teilstück der Westwand. Oben zunächst ein Stück des Schriftbandes mit dem Namen des Herrschers Abû Temîm al-Moʿizz ben Bâd[is], begleitet von den parallelen, stark plastischen Zierleisten; dann folgt ein breiter Streifen, auf dem über Eck gestellte Vierecke und etwas schmälere, sechseckige Zierstücke (vgl. Abb. 10) mit einander abwechseln; und schliesslich unter dem geschnitzten Rundstab

[1]) Vgl. Flury a. a. O. Tafel I, II, XXIV, XXVIII, XXIX und XXXIII.

[2]) Genau dieselbe Technik mit derselben künstlerischen Wirkung wurde noch zwei Jahrhunderte später im Irak ausgeübt, vgl. F. Sarre und E. Herzfeld, Archaeologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet; Sonderabdruck: arab. Inschriften von M. van Berchem, Tafel X unten und Tafel XI.

[3]) Vgl. Islam VII S. 164 ff.

[4]) Vgl. das kleine Teilstück bei H. Saladin a. a. O. Tafel XXI.

eines der kleinen Zierbänder, welche die rechteckigen Holzgitter der Maqsura umrahmen. Die Füllungen der Vier- und Sechsecke fallen in erster Linie auf, da ihre Ornamente einen andern Stil verraten als die Tiefendunkelkomposition des Schriftbandes. Man sieht sofort, dass hier eine Weiterentwicklung des Schrägschnittstiles vorliegt; sie ist noch nicht abgeschlossen, da verschiedene Entwicklungsstufen zu beobachten sind. Neben breiten, glattrandigen Herzformen mit eingezeichneten Schnörkelarabesken finden sich Kompositionen, die den leichteren Rhythmus der entwickelten Arabeske zeigen. Die Analyse der einzelnen Zierstücke gehört in eine Spezialuntersuchung. Für unseren Zweck genügt die Feststellung der Tatsache, dass in Kairuan am gleichen Denkmal reine Tiefendunkelkompositionen neben dem entwickelten Schräg-

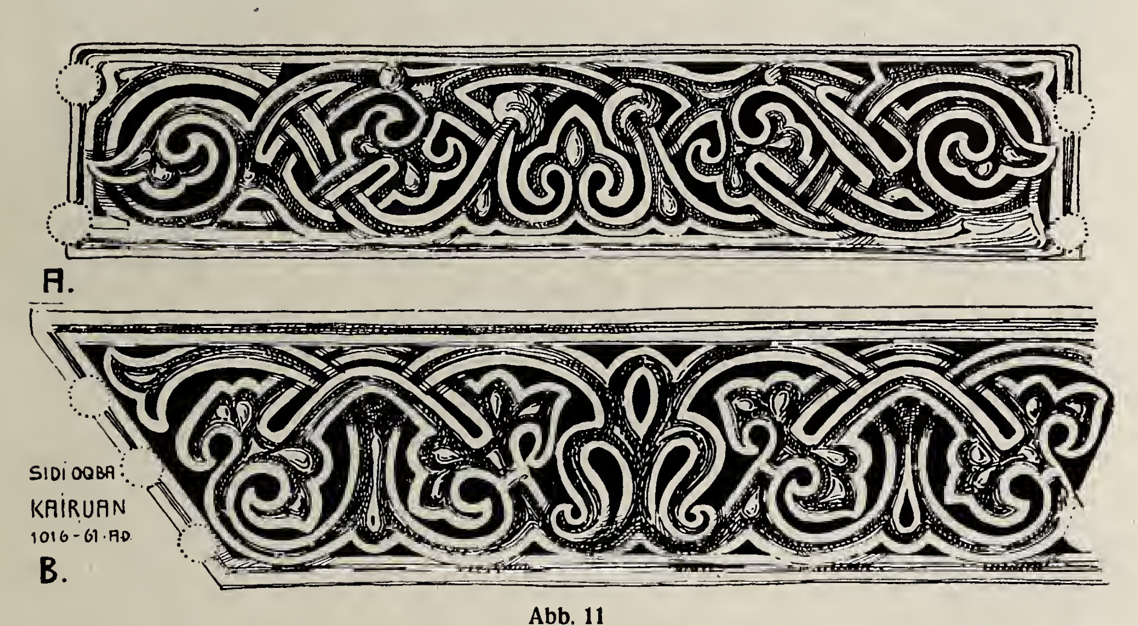


Abb. 11

schnitt vorkommen. Schon aus diesem Grunde ist eine Abhängigkeit von Kairo ausgeschlossen. Dazu kommt noch, dass die Rankenpalmetten der Hâkim-Moschee mit breiteren Blattformen vermischt und von geometrischen Flechtbandmotiven durchsetzt sind.[1]) Für die Zierbänder A und B von Abb. 11 finden sich in Aegypten keine Parallelen. Beiden gemeinsam sind die geschlitzten Palmettenlappen. Der Künstler braucht die Schlitze, um die breiteren Blattflächen den Ranken zu assimilieren und die weiter oben erwähnte gleichmässige Tonung des Zierstreifens hervorzubringen. Bei A ist die unruhige Bewegung der Linienführung und die starke Verflechtungstendenz besonders auffallend. Man beachte auch, wie links und rechts von dem mittleren Dreiblatt die beiden Rankenschösslinge die sich kreuzenden Rankenteile umklammern, so dass sie beinahe plastisch wirken; die aegyptischen Ornamente sind flächiger gehalten und zeigen nicht die Tendenz, sich in der Tiefenrichtung zu bewegen. Rhythmisch klarer ist die Komposition von B mit den schräg gestellten, arabesk verwachsenen Palmettenpaaren zu Seiten der vertikal gerichteten Rankenpalmette.

[1]) Vgl. l. c. Tafel XXVII.

Dass das Kairuaner Denkmal sich nicht in die westislamische Kunst Aegyptens einreihen lässt, dürfte die Untersuchung des Schriftbandes und der allgemeine Charakter der übrigen Ornamente gezeigt haben. Welcher ostislamischen Provinz muss es nun zugeteilt werden? Ich gestehe von vornherein, dass es mir unmöglich ist, eine bestimmte Antwort zu geben. Bedeutendere ostislamische Denkmäler aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gehören zu den grossen Seltenheiten. Und vollends, wenn wir nach Parallelen in der Holztechnik suchen, so bleibt nur die schon erwähnte Türe des Mahmûd von Ghazna übrig.

Da von den afghanischen Holzskulpturen einzig die Inschrift am Türsturz veröffentlicht worden ist und die übrigen Ornamente nur in ungenauen Zeichnungen vorliegen,[1]) dürfte eine kurze Abschweifung auf rein ornamentales Gebiet erwünscht sein. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Kairuan und Ghazna ist schon wegen der Verschiedenartigkeit der Schriftbänder ausgeschlossen; das afghanische Wellenranken-Kufi (vgl. Abb. 12)[2]) kommt auf westislamischem Gebiet nicht vor. In der übrigen ornamen-



Abb. 12

talen Ausstattung der Türe dagegen lassen sich eine Anzahl verwandter Erscheinungen nachweisen.

Tafel XVII[3]) zeigt die wichtigsten Bestandteile des Flächenschmuckes. Unter dem flachgeschnitzten Schriftband am Türsturz sieht man zwischen den Deckleisten, die scheinbar den oberen Türrahmen tragen, zwei von den neun noch erhaltenen Sternfüllungen. Sie treten merklich aus der flachen Türwand hervor und entsprechen kompositionell den geometrischen Ziergliedern an der Maqsura von Kairuan. Auch in Ghazna werden Tiefendunkel- und Schrägschnittornamente mit einander kontrastiert. Die Schrägschnittbänder, welche die Sterne einfassen, sind wie diejenigen des Türrahmens noch altertümlicher als in Kairuan. Die Tiefendunkelornamente der Sechsecksterne bilden wegen ihres Formenreichtums die Hauptzierde des Denkmals. J. Strzygowski hat sie an Hand der vor 77 Jahren veröffentlichten Zeichnungen zu analysieren versucht.[4]) Die ungenaue zeichnerische Wiedergabe des Originals ist schuld daran, dass

[1]) Vgl. Islam VIII S. 215.

[2]) Nach Islam VIII Tafel VII, 1.

[3]) Tafel XVII ist der Ausschnitt einer Photographie, die Sir John Marshall, Director General of Archaeology in India, H. M. van Berchem übermittelt hat; auch hier möchte ich die freundliche Erlaubnis der Veröffentlichung bestens verdanken.

[4]) Vgl. Altai, Iran und Völkerwanderung S. 205 ff.

er den Bandcharakter und die Mehrflächigkeit der Komposition in erster Linie betont. Die dreistreifigen Bänder seiner Abb. 171 sind deutliche Palmettenmotive. Die Rankenpalmette, die zwischen dem Spitzoval der oberen Sternreihe viermal wiederkehrt (vgl. Tafel XVII oben und Abb. 13 B), haben wir auf westislamischem Gebiet in genau derselben technischen Behandlung kennen gelernt. Die Beobachtung der Mehrflächigkeit ist nur teilweise zutreffend, da die Ornamente der Tiefenlage häufig an die Oberfläche

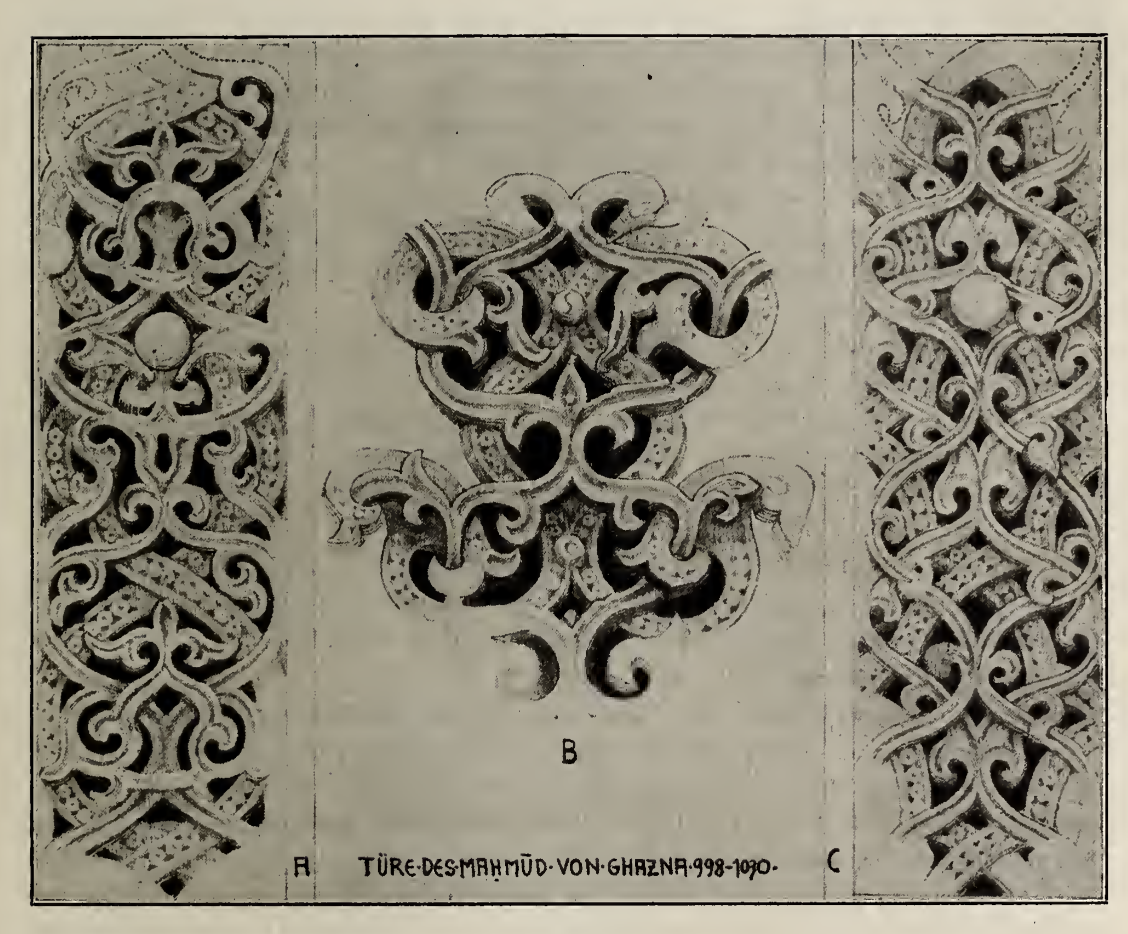


Abb. 13

treten, selbst die mit Knopfreihen besetzten Bänder, die die Grundlage der Palmettenranken bilden, werden manchmal nach oben geführt. Eine ähnliche Bewegung des Ornaments in der Tiefenrichtung haben wir in Kairuan beobachtet. Die untere Sternfüllung von Tafel XVII entspricht der Abb. 173 bei Strzygowski; hier sind wieder die Palmetten zum Teil völlig entstellt. Am meisten fallen die Tierköpfe auf, die in Wirklichkeit arabesk verwachsene Dreiblätter und T-förmig gesprengte Palmetten darstellen.[1]) Die Umrisslinie auf dem verbreiterten Rosettenband hat das Missverständnis erzeugt.

[1]) Vgl. Islam VII S. 165, Anm. 2.

Die Skulpturen der pilasterförmig ausgebildeten Deckleisten fallen weniger in die Augen, trotzdem sind zwei Stilproben auf Abb. 13, A, C reproduziert. Solche schmalstreifige Zierbänder kommen viel häufiger vor als die komplizierteren Sternfelder, sie dürften daher für die Bestimmung anderer ostislamischer Denkmäler von Wert sein. In diesen Kompositionen ist nun die Mehrflächigkeit der einzelnen Ornamentgruppen deutlich zu erkennen. Bei A bildet ein breites, mit Knopfreihen besetztes Flechtband, das abwechselnd Spitzovale und Vierpässe bildet, die Unterlage für die arabesk verwachsenen Rankenpalmetten. C ist dreiflächig. Unten zunächst wieder das breite Band, das eines der verbreitetsten islamischen Ziermotive zeigt. Ergänzt man die durch die Kanten abgeschnittenen Hälften nach links und rechts, so entsteht ein Muster ohne Ende, das in allen späteren Jahrhunderten wiederkehrt; es verdankt seine Entstehung der Schrägschnittornamentik. Auf diesem Flechtband liegen dann als zweite Schicht breitere Palmetten, die mit Halbblättern durchsetzte Spitzovale bilden, und als dritte Schicht folgen die Spitzovale der schmalstreifigen Ranken. Bei allen Zierstreifen von Kairuan fehlen die charakteristischen Flechtbandmotive, und die Kompositionen der Hâkim-Moschee sind einflächig.

Ganz abweichend von den Typen A und C ist der altertümlich aussehende, einflächige Zierstreifen an der Unterfläche des Türsturzes (vgl. Tafel XVII oben); das zweistreifige Flechtband bildet allerdings ein mit C verwandtes Muster, die rankenlosen Palmettenornamente werden aber hier durch die Bandeinfassung von einander getrennt, wie bei den alten Schrägschnittkompositionen. Ob dieser Zierstreifen zum ursprünglichen Schmuck der Türe gehört, möchte ich nicht entscheiden. Vielleicht werden die neuentdeckten afghanischen Denkmäler später Aufschluss über diese Frage geben.[1])

Da keine datierten ostislamischen Holz-Inschriften aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts veröffentlicht worden sind, müssen wir in anderem Material Parallelen zur Inschrift von Kairuan suchen.[2])

Ein ornamentales Motiv führt uns wieder zu der für die ältere Kunst des Islam so wichtigen Provinz Irak.[3]) In der obersten Reihe der Sternfüllungen an der Türe des Mahmûd erscheint viermal dasselbe Bandornament als Grundlage der Rankenpalmetten (vgl. Abb. 13 B). Die Hälfte dieses Ziermotives begegnet uns nun in einer Sternfüllung der Stuckdekoration von Makam Ali am Euphrat.[4]) F. Sarre bringt es in Verbindung mit abbasidischen, in Bagdad geprägten Goldmedaillen und Münzen aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts (vgl. l. c. Abb. 5 a und Abb. 12). Die Dekorationselemente der Münzen dürfen gewiss auch zur Erklärung der afghanischen Sternfüllungen herangezogen werden, besonders ihre Verdoppelungen (vgl. l. c. Abb. 12 rechts oben). Diese irakenischen Prägungen scheinen mir aber auch für die Kairuaner Inschrift von

[1]) Vgl. F. Sarre, Kunstwissenschaftl. Arbeit während des Weltkrieges in Mesopotamien, Ost-Anatolien, Persien und Afghanistan; Sonderdruck aus Kunstschutz im Kriege, Leipzig 1919, S. 199.

[2]) Mehrzeilige Inschriften wie die Holztafel von ca. 1080 im Museum von Algier und die mit Aegypten zusammenhängenden fatimidischen Schriftbänder kleinen Formats sind ungeeignet für den Vergleich, stilistisch gehören sie in einen andern Zusammenhang; vgl. z. B. die von B. Moritz veröffentlichte Sinai-Inschrift in den Abhdlgen. der Kgl. Pr. Ak. d. Wiss. 1918, Phil.-hist. Klasse No. 7, Tafel II.

[3]) Vgl. die Bemerkung über die Herkunft der ornamentalen Bestandteile der Inschrift des Mahmûd, Islam VIII, S. 226.

[4]) Vgl. F. Sarre, Makam Ali, ein Denkmal des X. Jahrhunderts, J. K. P. K. 1908.

Bedeutung zu sein. Man sehe sich die grosse Goldmedaille daraufhin genauer an (vgl. l. c. Abb. 12 links). Das dekorative Bandmotiv besteht aus einem breiten, leicht gewölbten Mittelstreifen und zwei schmalen Randstreifen; die beiden Enden haben abgebundene Blattlappen (links deutlicher). In genau derselben Weise werden die Kairuaner Buchstabenschäfte und ihre keilförmigen Enden gebildet. Die Übereinstimmung könnte auf Zufall beruhen; man beachte aber ferner die stark geschwungenen, nach rechts verlaufenden Höhenzüge einzelner Buchstaben; so dürften etwa die älteren Vorläufer der schweren Höhenzüge der Kairuaner Schrift ausgesehen haben (vgl. Tafel XV A 5, 16, 17 Ende).

Die Stuck-Schriftbänder von Makam Ali kommen für die Beurteilung der Inschrift an der Maqsura von Kairuan nicht in Betracht; ihr Stil ist grundverschieden. Dass sie übrigens nicht dem 10. Jahrhundert angehören, hat E. Herzfeld überzeugend nachgewiesen.[1]) Die gemalte Inschrift im Mihrab, von der H. Viollet zuerst eine Abbildung veröffentlicht hat,[2]) lässt sich stilistisch und zeitlich nicht genauer bestimmen, da das sichtbare Buchstabenmaterial zu dürftig ist;[3]) immerhin sieht man deutlich, dass das Verhältnis von Schrift und Ornament ein anderes ist als in Kairuan.

Südmesopotamische Schriftbänder aus der zweiten Hälfte des 10. und dem Anfang des 11. Jahrhunderts sind mir nicht bekannt. Solange diese für die Schriftentwicklung epochemachende Übergangsperiode nicht gründlicher erforscht ist, wird es kaum möglich sein, die provinzielle Verteilung der kufischen Schrifttypen genauer zu beurteilen.

Die zwei von M. van Berchem besprochenen Typen des 11. Jahrhunderts aus Nordmesopotamien [4]) weichen zu stark von der Kairuaner Inschrift ab, als dass die Übereinstimmung in kleinen Einzelheiten von Bedeutung wäre. Die beiden Schriftbänder zu Seiten der Mihrabnische in der grossen Moschee von Mosul besitzen zwar auch dreistreifige Buchstaben, die sich stark vom Rankengrund abheben. Es fehlen aber die Flechtbandmotive und die kleinen Spitzbogen an den Höhenzügen. Diesen Wellenrankentypus (die Welle ist deutlicher am linken Streifen l. c. Tafel V) möchte ich lieber mit der Kunst des 12. Jahrhunderts in Verbindung bringen; für diese Zeit scheint mir auch der Blattschnitt der Buchstabenenden zu sprechen.[5]) Der Schrifttypus der beiden Alabasterplatten im Grabmal des Shaikh Fathi (vgl. l. c. S. 28) ist ein reines Buchstabenranken-Kufi, das nur die vielen breiten Höhenzüge und einige rechtwinklige Brechungen am Horizontalbalken mit der Kairuaner Schrift gemein hat.[6])

Die einzigen Parallelen des 11. Jahrhunderts zu den Kairuaner Flechtbandbuchstaben haben wir in Amida und den weiter östlich gelegenen Provinzen gefunden. Die

[1]) Vgl. Islam V S. 360 ff.

[2]) Vgl. Mém. prés. par div. sav. à l'Acad. d. Inscr. et Belles-Lettres T. XII, II, Pl. VI, Fig. 2.

[3]) Um ein sicheres Urteil abgeben zu können, müsste man auch Vergleichsmaterial derselben Technik besitzen. Die Steininschriften Amidas aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zeigen entwickeltere Formen als Abb. 4 Islam V S. 365.

[4]) Vgl. Arab. Inschriften, Archaeolog. Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet S. 17 Abb. 10 und Tafel V rechts; S. 28 Abb. 17 und 18.

[5]) Vgl. Meisterwerke Muhammedanischer Kunst I, Miniaturen und Buchkunst von F. R. Martin, Tafel 3 links.

[6]) Die Ornamente der Zwickelfelder erinnern an Makam Ali; man beachte auch die Dâl von Muhammad im Mittelfeld.

notwendigen Zwischenglieder fehlen noch. Für eine Verbindung mit dem Irak bleibt uns nur der schwache Anhaltspunkt, den die oben erwähnte Bagdader Goldmedaille des 10. Jahrhunderts enthält. Die politischen Beziehungen zwischen Kairuan und Bagdad dürfen in diesem Zusammenhang vielleicht geltend gemacht werden: Im Jahre 440 (nach Ibn Abi Dinâr) oder 437 (nach Ibn Khaldun) sagte sich Mo'izz von den Fatimiden los und anerkannte die Oberhoheit des Abbasiden-Kalifen al Qâim Biamrillah; dieser bestätigte seine Herrschaft im Westen und sandte ihm Geschenke.[1]) Es ist daher möglich, dass ein irakenischer Kunsthandwerker die Maqsura von Kairuan geschaffen hat.

Während wir uns bei der Bestimmung der Kairuaner Schrift mit der Tatsache ihrer östlichen Herkunft begnügen müssen, lässt sich die nun folgende Inschrift von Mayyâfâriqîn mühelos in einen provinziellen Kunstkreis einordnen.

Die Inschrift von Saladin an der Stadtmauer von Mayyâfâriqîn.

M. van Berchem hat schon auf die palaeographische Bedeutung der von Miss G. L. Bell entdeckten Inschrift von Saladin kurz hingewiesen.[2]) Alle bis jetzt bekannten historischen Inschriften dieses Herrschers zeigen den jüngeren, runden Schrifttypus; für die Kairener Schriftentwicklung bedeutete das Auftreten Saladins einen fast völligen Bruch mit der älteren kufischen Schrift.[3]) Als Ausnahmeerscheinung wäre unsere Inschrift ein Beweis für die Stärke der einheimischen Tradition.

Mayyâfâriqîn liegt, in der Luftlinie gemessen, ca. 70 km östlich von Amida. Schon dieser Umstand ist für uns von Bedeutung. Bisher konnten wir wegen Mangel an Vergleichsmaterial nur von einer lokalen Schriftentwicklung in Amida sprechen, obschon von vornherein anzunehmen war, dass eine so ausgeprägte und hochentwickelte Kunst einen grösseren Geltungsbereich haben müsse. Schon die oberflächliche Betrachtung von Tafel XIX zeigt deutlich, dass wir es mit einem nahen Verwandten der Amida-Sippe zu tun haben, von der wir zwei etwas jüngere Repräsentanten kennen gelernt haben (vgl. Tafel XII A, B und Abb. 7): dieselbe Mischung von Flechtband- und Buchstabenranken-Kufi; ein gewaltiger Reichtum von Einzelformen, der umsomehr auffällt, da die Inschrift dreizeilig ist; auch als technische Leistung ist sie durchaus auf der Höhe der besten Amida-Inschriften. Man wird nun bei der Beurteilung des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen den beiden Städten annehmen dürfen, dass Amida als die bedeutendere Stadt fortschrittlicher und tonangebend war in der künstlerischen Entwicklung. Für das 11. Jahrhundert fehlen zwar in Mayyâfâriqîn die Belege, aber das anfangs zitierte Urteil Nâsiri Khosrau's kann so gedeutet werden. Dass im 12. Jahrhundert Amida einen Vorsprung hatte, beweist die Schriftentwickung; in dieser Stadt war man schon zum Naskhi übergegangen, als in Mayyâfâriqîn noch kufisch geschrieben wurde. Zum ersten Mal tritt dort der neue Schrifttypus im Jahre 578 (1182—83) auf.[4])

---

[1]) Vgl. O. Houdas und R. Basset l. c. S. 179.

[2]) Vgl. Churasanische Baudenkmäler l. c. S. 102 und Anm. 6. Da die Entdeckerin ihre Aufnahmen noch nicht veröffentlicht hat, bin ich ihr für die durch M. van Berchem vermittelte Erlaubnis der palaeographischen Untersuchung zu ganz besonderem Dank verpflichtet.

[3]) Vgl. C. I. A. S. 85 und 86; ferner Amida S. 74.

[4]) Vgl. Amida No. 26 S. 72 ff.

Die Inschrift Saladins in Mayyâfâriqîn kann nicht vor dem Jahre 1186 A. D. entstanden sein, da Saladin erst durch das in diesem Jahre geschlossene Abkommen mit dem Fürsten von Mosul Oberherr von Nordmesopotamien geworden war.[1])

Wenn die nahe Zusammengehörigkeit des Schrifttums der beiden Städte durch Einzelheiten belegt werden soll, so kann man sogar auf die hundert Jahre ältere Moschee-Inschrift des Malik-schâh zurückgreifen. Der Vergleich der entsprechenden Buchstabengruppen auf den alphabetischen Tabellen von Tafel XVIII und X liefert auch dem der Palaeographie Fernstehenden den klaren Beweis, dass die Schrift von Mayyâfâriqîn aufs engste mit Amida verbunden ist, trotz der beträchtlichen dazwischenliegenden Zeitspanne.

Die auffälligste Erscheinung von Tafel XVIII ist die Alif-Reihe (vgl. 1). Sie ist uns auch in der Inschrift des Malik-schâh zuerst aufgefallen wegen der gesteigerten Verflechtungstendenz der Alif-Lâm des Artikels. Mayyâfâriqîn zeigt nun die konsequente Weiterentwicklung. Bemerkenswert ist besonders das stärkere Hervortreten der doppelten Herzgeflechte und die ausschliessliche Betonung der mittleren Bandzone; die Bogen in der oberen Bandhälfte sind ausgemerzt (vgl. Tafel X erste Reihe Ende, zweite Reihe Anfang und 12). Die Lâm-Alif, an denen in älterer Zeit zuerst die Verflechtung auftrat, zeigen jetzt nur noch wenige Varianten. Offenbar wollte man Verwechslungen mit Alif-Lâm vermeiden, daher die Bevorzugung der asymmetrisch geschweiften Typen, die als Ausnahmeerscheinung schon vor Malik-schâh in Amida vorkommen (vgl. Tafel VIII, 18 und Tafel XVIII, 18). Die Höhenzüge der Dâl, Tâ, Kâf, Nûn und Wâw (vgl. 4, 8, 11, 14 und 16) haben sich kaum verändert; Râ wird nicht mehr in die Höhe gezogen, dafür sind Bâ, Sâd und Mîm ornamentaler gestaltet. Als Neubildungen an den rein dekorativen, raumfüllenden Buchstabenschäften verdienen die rechtwinkligen Flechtbandmotive von Sâd und Mîm (vgl. 7 und 13) erwähnt zu werden.[2]) Im übrigen beschränken sich die Merkmale des jüngeren Schrifttypus auf die Alifgruppe. Auch hier beachte man die „hybriden“ Buchstabenbildungen: das vorletzte Alif von Tafel XVIII deckt sich mit Abb. 5 A, das letzte ist ein Verwandter von Abb. 6 links.

Für die Beurteilung der Schriftentwicklung von Amida ist die Saladin-Inschrift aus Mayyâfâriqîn deshalb wertvoll, weil sie uns zeigt, welcher Typus provinzielle Geltung besass. Wir können jetzt noch bestimmter als weiter oben behaupten, dass die Inschrift vom Jahre 550/1155—56 (vgl. Tafel XIII) einen importierten Stil aufweist. Und wenn unsere Vermutung, der Gurgâni Hibatallâh sei für diesen Import verantwortlich gewesen, zutreffend ist, so müssen wir annehmen, dass der fremdartige „malerische“ Schriftstil in Amida abgelehnt wurde, da die unter demselben Bauführer neun Jahre später entstandene Inschrift (vgl. Tafel XII A) den einheimischen rhythmischen Charakter trägt.

---

[1]) Saladin hatte nach seiner erfolglosen Belagerung von Mosul schon 1185 Mayyâfâriqîn besetzt (vgl. Stanley Lane-Poole, Saladin S. 192—93). Nach dem M. S. des Ibn Schaddâd im British Museum wäre die Stadt erst 587 (Mai 1191) von Saladin erobert und seinem Mamluken Sunqur als Gouverneur übergeben worden. (Freundliche Mitteilung von W. Sarasin.)

[2]) Im maghribinischen Kufi sind rechtwinklig gebrochene Buchstabenschäfte häufig vertreten; vgl. auch diesen jüngeren Schrifttypus in dem Mausoleum von Sâlihîja bei Damaskus (Ahmed Djemal Pascha, alte Denkmäler aus Syrien, Palästina und Westarabien, Tafel 52 rechts).

Die Saladin-Inschrift lässt uns aber auch die relative Selbständigkeit der lokalen Schriftentwicklung von Mayyâfâriqîn erkennen, da sie in manchen Einzelheiten von den spätern Kufi-Inschriften Amidas abweicht. Die vielen symmetrisch komponierten Alif-Lâm geben dem Schriftband einen einheitlicheren und strengeren Charakter. Amida No. 24 (vgl. Tafel XII B und Abb. 7) ist als Übergangsprodukt weniger ausgeglichen im Stil, da die Flechtbandbuchstaben ungleich verteilt sind; als typische Erscheinungen der Spätzeit sind einige asymmetrisch geschweifte Lâm-Alif zu nennen, deren Längsachse von der Vertikalrichtung abweicht. Die gefiederten Höhenzüge, die seit Malikschâh in Amida eingebürgert waren (vgl. Tafel X, 4, 5 und Tafel XII A links), fehlen in Mayyâfâriqîn; die stereotypen Dreiblätter auf den Mîm (vgl. Tafel XII A, B) sucht man ebenfalls vergeblich in der Saladin-Inschrift (vgl. das vereinzelte Mîm mit der

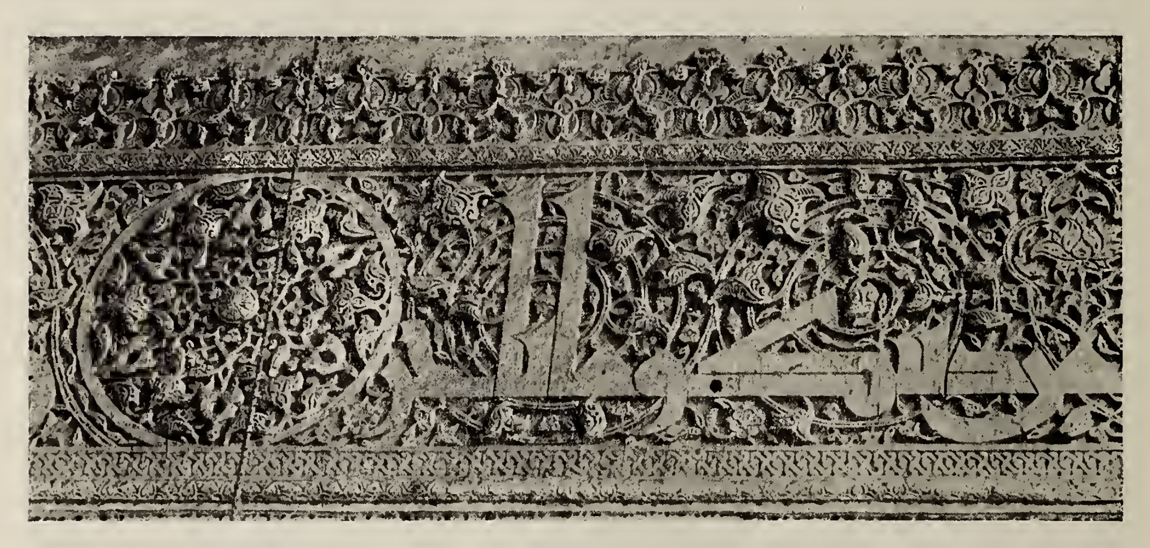


Abb. 14

Blütenpalmette auf Tafel XVIII, 13); die Sîn sind auch einfacher, nur ein Flechtbandtypus in der Basmalah (vgl. Tafel XVIII 6 Ende). Es ist allerdings etwas gewagt, auf Grund dieses einen Dokuments ein Urteil zu fällen; die erwähnten Einzelheiten scheinen aber doch für eine lokale Eigenart von konservativerem Charakter zu sprechen, die durch das längere Festhalten an der kufischen Schrift bestätigt wird.

Ob Mayyâfâriqîn mit dieser kunstvollen Schrift Saladin eine besondere Ehre erweisen wollte, wird wohl schwerlich festzustellen sein. Für uns ist es auf alle Fälle eine Genugtuung, dass eines der letzten und besten Erzeugnisse des älteren kufischen Schrifttums für den grossen Saladin geschaffen wurde.

Die kufische Schrift hat bekanntlich nach dem Aufkommen des Naskhi noch mehrere Jahrhunderte hindurch als reine Zierschrift weitergelebt. Einige ihrer jüngeren Repräsentanten sind so bedeutend, dass man von einer eigentlichen Renaissance der Kunstübung des 11. und 12. Jahrhunderts sprechen kann. Abb. 14 zeigt ein solches Beispiel aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Dieses Wellenranken-Kufi, das sich in der Sultan Hasan-Moschee in Kairo befindet, ist, wie früher gezeigt worden ist, auch ostislamischer Her-

kunft.[1]) Es ist nicht möglich, die kufischen Spätlinge eingehender zu behandeln, solange ihre Vorläufer nicht einigermassen bekannt und nach Typen geordnet sind.

Da bei der Bearbeitung der Inschrift von Ghazna das Flechtband-Kufi nur beiläufig erwähnt wurde, muss diese Schriftgattung noch etwas genauer charakterisiert werden, zumal da sie auch als Zierschrift sich noch lange grosser Beliebtheit erfreute.

Die Saladin-Inschrift bietet einen geeigneten Ausgangspunkt. Wir haben gesehen, dass die verflochtenen Alif-Lâm von Tafel XVIII mit Vorliebe die mittlere Bandzone betonen. Dieselbe Flächenkomposition, schematisch abgewandelt, zeigt nun auch das späte Flechtband-Kufi über dem Mihrab der Moschee Ala-eddin in Konia.[2]) Die Schrift bildet hier ein dreistreifiges Band, das sich deutlich von dem mit konzentrischen Kreisen und kleinen Blattmotiven geschmückten Hintergrund abhebt. Die tief herabgezogenen Halbblätter der Buchstabenenden erzeugen einen ornamentalen Streifen in der oberen

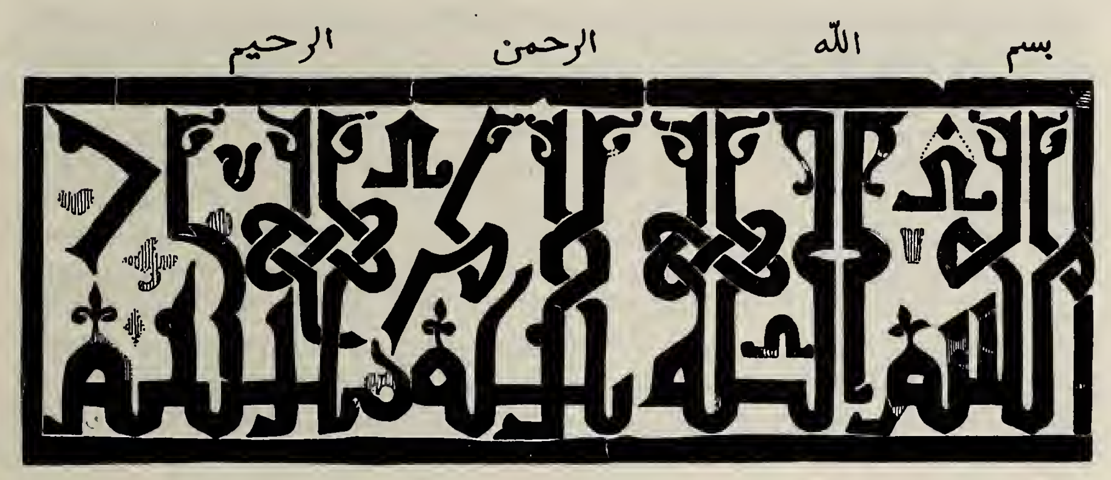


Abb. 15

Bandhälfte, auch sie sind in Mayyâfâriqîn zum Teil schon vorhanden (vgl. Tafel XVIII, 1). Der mittlere Zierstreifen wird von den Flechtbandmotiven gebildet und der untere von den niederen Buchstaben.

Stilistisch reiner ist ein wahrscheinlich älteres Beispiel dieses dekorativen Flechtband-Kufi aus Mosul (vgl. Abb. 15). Es mag wohl gleichzeitig mit den dazu gehörigen von van Berchem untersuchten Naskhi-Inschriften entstanden sein.[3]) Das kleine Schriftband befindet sich in der Mitte der Fensternische links vom Eingang in die Grabmoschee des Abu l-Qâsim und enthält nur die Basmalah. Unter den Flechtbandmotiven auf der mittleren Bandzone fallen wieder die zwei doppelten Herzgeflechte auf. Einzig die Doppelblätter der vertikalen Buchstabenenden erinnern an die alte kufische Inschrift

[1]) Vgl. Islam VIII S. 223.

[2]) Vgl. F. Sarre, Seldschukische Kleinkunst Tafel VI und G. Migeon, Manuel d'Art Musulman S. 294 Fig. 245; rein dekorativ ist das sinnlose Flechtband-Kufi von Fig. 246.

[3]) Vgl. Arabische Inschriften aus „Archaeologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet" No. 25 und 27; Abb. 15 ist eine Vergrösserung von Tafel IX links Mitte.

aus der grossen Moschee von Mosul; die Flechtbandmotive und die kleinen Dreiblätter auf den Mîm haben wir nur in den nördlicheren Gegenden von Obermesopotamien gefunden. Da die Ranken fehlen und nur kleine der Schrift entnommene Füllmotive (umgekehrte Abkürzungen von Lâm-Alif)[1]) zwischen die Buchstaben eingestreut sind, so fragt es sich, ob dieses Schriftband auf ein primäres Flechtband-Kufi zurückgeht, oder ob es als ein durch Ornamentschwund entstandenes Derivat des uns bekannten Mischstiles von Amida und Mayyâfâriqîn aufzufassen ist.

Die Fragestellung scheint mir nicht unwichtig zu sein, da das „mehrstreifige" Flechtband-Kufi in weit auseinanderliegenden Provinzen vorkommt. Eine ganze Reihe gut erhaltener Beispiele befinden sich in dem bekannten Mausoleum des Iltutmisch in Delhi.[2]); es stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Flächenkomposition des indischen Denkmals zeigt nun besonders deutlich, welcher künstlerischen Eigenschaft unser Flechtbandtypus seine Beliebtheit verdankt. In der Gliederung der Wandflächen treten neben den rechteckigen Nischenumrahmungen hauptsächlich die zahlreichen horizontal gerichteten Zierbänder hervor. Für diese starke Betonung der Horizontale eignet sich unser Flechtbandtypus in hohem Masse, da er seinerseits wieder mehrere Horizontalstreifen entstehen lässt. Streng schematisch komponiert sind besonders die kleinen Schriftbänder über den Seitennischen, indem die horizontal verlaufenden Buchstabenenden oben, die Herzgeflechte in der Mitte und die niederen Buchstaben unten ein regelmässiges dreistreifiges Flächenornament bilden. Die grösseren Schriftbänder, die den oberen Teil der Wände schmücken, sind im Aufbau etwas komplizierter, aber auch ihre Flechtbandmotive erzeugen einen deutlichen Mittelstreifen. Trotzdem die herabhängenden Blattlappen der Buchstabenenden[3]) gelegentlich symmetrische Rankenansätze zeigen, scheint es mir wahrscheinlich, dass diese indischen Schriftbänder auf das reine Flechtband-Kufi zurückgehen. Der älteste Vertreter dieses Schrifttypus, den wir in Râdkân kennen gelernt haben, ist allerdings einstreifig, d. h. die Flechtbandmotive verteilen sich über die ganze Bandfläche (vgl. Tafel XIV), aber der kleine Schriftausschnitt von Abb. 8 zeigt, dass die Betonung der Bandmitte sehr naheliegend war.

Das Flechtband-Kufi vom Turme von Tirmidh.

Es gibt nur wenige Denkmäler, an denen man die weitere Entwicklung der Râdkâner Schrift genauer verfolgen kann. Von den grösstenteils fragmentarisch erhaltenen Inschriften der persischen Backsteinbauten, welche man in erster Linie zum Vergleich heranziehen muss, fehlen vielfach Detailaufnahmen. Die Schriftproben der „Churasanischen Baudenkmäler" (vgl. E. Diez l. c. Tafel 7, 11, 13, 14—16) mögen teilweise wenigstens mit Râdkân zusammenhängen, aber gerade die oberen Hälften der Schriftbänder, in denen die Flechtbandmotive zu erwarten sind, haben im Laufe der Zeit am meisten

[1]) Vgl. J. von Karabacek, Problem oder Phantom S. 10.

[2]) Die reichen Steinornamente des Innenraumes sind häufig abgebildet worden, zuletzt von K. Woermann, Geschichte der Kunst II, Tafel 59 b, F. Wetzel, Islamische Grabbauten in Indien Abb. 336 und E. La Roche, Indische Baukunst, Doppeltafel XVII (unter der Presse).

[3]) Es ist beachtenswert, dass auch Buchstabenschäfte mit Doppelblättern in dem indischen Denkmal verwendet werden.

gelitten. Verhältnismässig gut erhalten sind dagegen die Schriftbänder des Turmes von Tirmidh (vgl. Tafel XX), den F. Sarre veröffentlicht hat.[1]) Allerdings müssen auch sie als Schriftskelette bezeichnet werden, da nur die aus harten Backsteinstücken bestehende Unterlage der Schrift den Witterungseinflüssen trotzen konnte; von dem weicheren Stucküberzug sind zwischen den leeren Fugen kaum noch einige Spuren vorhanden.

Abb. 16 gibt einen Ausschnitt aus dem obersten der vier Schriftbänder, die in regelmässigen Abständen um den Turm gelegt sind. Für die Schrift und das Mauerwerk scheint derselbe einheitliche Backstein von ca. 26 cm Länge verwandt worden zu sein,[2]) vielleicht wurden die kleineren Stücke, aus denen die Buchstaben zusammengesetzt sind, an Ort und Stelle zurechtgeschlagen.

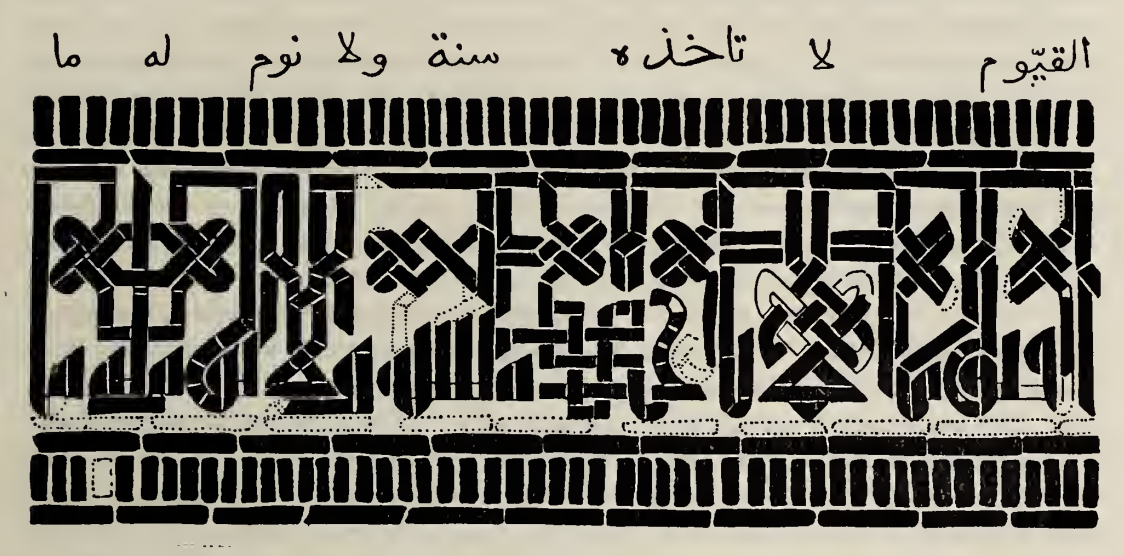


Abb. 16

M. van Berchem hat den Korantext (II 256) eines Teiles der Schriftbänder festgestellt. Der Anfang dieses bekannten Verses findet sich am obersten Zierband. Die Lesung wird durch das Fehlen des Stucküberzuges sehr erschwert; die horizontale Verbindung der einzelnen Vertikalschäfte kann nur erraten werden. Mîm initiale und Hâ finale haben genau dieselbe Form (vgl. dazu Râdkân, Tafel XIV, 13 und 15 Ende). Die Wâw scheinen den gerundeten Höhenzug zu bevorzugen.

Es ist wohl nicht möglich das Denkmal nach der Schrift genauer zu datieren. Einzelne Buchstaben bestätigen die ungefähre Datierung von M. van Berchem (12./13. Jahrhundert). Rechtwinklig verflochtene Buchstaben wie das Dhâl (Abb. 16 Mitte) sind mir aus älterer Zeit nicht bekannt; auch das verflochtene Jâ finale (vgl. fî im obersten

---

[1]) Vgl. Denkmäler persischer Baukunst Abb. 229. Der Freundlichkeit von Prof. F. Sarre verdanke ich die Originalphotographie, nach der Tafel XX und Abb. 16 hergestellt wurden.

[2]) Der Kopf des Mannes, der auf dem Turme sitzt, gibt einen Anhaltspunkt für die Beurteilung der Grössenverhältnisse. Nimmt man als Kopflänge 20 cm an, so wären die Schriftbänder ohne die parallelen Einfassungsstreifen ca. 66 cm breit und der ganze Turm 15—16 m hoch.

Band links), tritt erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts auf.[1]) Die Râdkâner Jâ sind noch ganz altertümlich.

Entwicklungsgeschichtlich wichtiger als diese Einzelheiten ist die einheitliche Umbildung der Buchstabenschäfte am oberen Rande der Schriftbänder. In Râdkân begegnet man noch häufig dem vertikal gerichteten keilförmigen Buchstabenende; hier bildet es eine ganz vereinzelte Erscheinung (vgl. Lâm, Abb. 16 links). In der Regel werden die Vertikalschäfte ein- oder zweimal rechtwinklig gebrochen, so dass ein durchgehendes Band entsteht. In dieser Hinsicht ist die Schriftprobe von Abb. 16 durchaus eindeutig. Das Lâm des ersten Wortes bildet zunächst ein Herzgeflecht, dann verläuft es oben horizontal, wird noch einmal rechtwinklig gebrochen und geht über in den Höhenzug des Mîm; die entsprechende Bildung des Wâw erzeugt eine wirkungsvolle symmetrische Buchstabenkonfiguration in der oberen Bandhälfte: zwei Herzgeflechte zu Seiten der sich kreuzenden Vertikalschäfte. Diese Neigung zum symmetrischen, rein ornamentalen Aufbau einzelner Buchstabengruppen ist allen Schriftbändern des Turmes eigentümlich. An die hybriden Buchstabenbildungen des 12. Jahrhunderts erinnern die verwachsenen Höhenzüge des Alif und Wâw auf Abb. 16 links. Ihre Schleifenpaare sind mit den Schleifen eines dekorativen Rechteckes verflochten, sodass wieder zwei entsprechende Herzgeflechte neben einem Vertikalschaft (Lâm) entstehen. Auf diese Weise werden die drei letzten Wörter zu einer ornamentalen Einheit verbunden. Wir sehen also, dass die Horizontale am oberen Rand viel zur Geschlossenheit des Schriftbildes beiträgt.

Die ersten Ansätze dieser Entwicklung zeigen sich zuerst in Râdkân an den horizontal gerichteten Buchstabenenden (vgl. Tafel 14, 1 zweite Zeile links, 3—5, 9, 13, 14, 16). Der horizontale Typus gewann in Amida schon im 11. Jahrhundert die Oberhand. Durch das Aneinanderschieben der Buchstabenenden entstand zunächst eine scheinbare durchgehende Horizontale am oberen Rande des Schriftbandes und schliesslich bildeten die ineinander verwachsenen Enden tatsächlich ein glattes Band zwischen den Vertikalschäften. Am epigraphischen Schmuck der Metallarbeiten kann man diesen Entwicklungsgang noch klar erkennen. Das älteste datierte Flechtband-Kufi am Bronzekessel der Sammlung Bobrinski hat nur vertikal gerichtete Buchstabenenden;[2]) auf dem Mosul-Becken der Staatsbibliothek in München werden die Buchstaben oben rechtwinklig gebrochen und enden in horizontal gerichteten Halbblättern;[3]) und das von Sarre beschriebene Metallbecken des Kaiser Friedrich-Museums aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigt die verwachsenen Halbblätter.[4])

Wenn in den Schriftbändern von Tirmidh der Bandcharakter am deutlichsten ausgeprägt ist, so brauchen sie deshalb nicht jünger zu sein als die Parallelen der Metallarbeiten. Es liegt nahe anzunehmen, dass die Backsteintechnik als formenbildender Faktor zur Beschleunigung der Entwicklung beigetragen hat.[5])

---

[1]) Vgl. J. v. Karabacek, Problem oder Phantom, S. 17.

[2]) Vgl. Meisterwerke muhammed. Kunst II, Metallarbeiten von E. Kühnel, Tafel 143 No. 3020.

[3]) Vgl. G. Migeon, Gazette des Beaux-Arts 1906, Notes d'Archéologie orientale S. 207; M. van Berchem und F. Sarre, Münch. Jahrb. der bild. K. I 1907 S. 20 ff. Abb. 2—4; E. Kühnel l. c. Tafel 145.

[4]) Vgl. F. Sarre im Jahrb. d. K. P. K. 1904 S. 53 Fig. 2 und E. Kühnel l. c. Tafel 148.

[5]) Die Schrift von Tirmidh mit ihren vielen rechtwinklig gebrochenen Bändern scheint dafür zu sprechen, dass auch das jüngere quadratische Kufi ein durch die Backsteintechnik bedingtes Derivat des Flechtband-Kufi ist.

Von den drei Haupttypen der kufischen Zierschriften, denen wir im Laufe der Untersuchung begegnet sind, ist das Flechtband-Kufi die merkwürdigste Erscheinung. An ihrer Erforschung haben Palaeographie und Kunstgeschichte ein ganz besonderes Interesse. Einmal hat dieser Typus das Schriftbild am auffälligsten verändert und sich auch nach dem Aufkommen des Naskhi entwicklungsfähig erwiesen, und dann zeigt er deutlicher als die andern Typen die schöpferische Kraft des Ziertriebes in der islamischen Schriftentwicklung.

Rätselhaft erscheint der Ursprung der Schrift, die uns in Râdkân so hoch entwickelt entgegentritt, da wir keine älteren islamischen Denkmäler kennen, die als ihre Vorläufer bezeichnet werden können. Man kann nur feststellen, dass sie ein jüngeres Entwicklungsprodukt sein muss. Die rudimentären pflanzlichen Elemente der Schrift von Râdkân verraten noch das ältere, primitive blühende Kufi, das dem neuen Schrifttypus als Unterlage diente. In Amida konnten sich die Flechtbandbuchstaben nur allmählich in das entwickeltere blühende Kufi einnisten. Zweifellos hat das siegreiche Vordringen der Seldschuken unter Malik-schâh den Anstoss zu einer rascheren Umbildung der Schrift gegeben; aber sie behält auch noch im 12. Jahrhundert alle Merkmale des Mischstiles. Erst im 13. Jahrhundert lässt sich in verschiedenen islamischen Provinzen wieder der reinere Stil nachweisen. Ob die Mongolen das vorhandene Kunstgut einfach übernahmen und dann weiterverbreiteten, oder ob sie einen neuen Import veranlassten, bleibt eine offene Frage.

Da die Schriftdenkmäler der Backsteintechnik, die Râdkân und Tirmidh miteinander verbinden, noch fehlen — sie sind wahrscheinlich im südöstlichen Küstengebiet des Kaspischen Meeres und an den Ufern des Oxus zu suchen —, so muss zunächst das spätere auf Stein und Metall übertragene Flechtband-Kufi zur Vervollständigung des Entwicklungsbildes benützt werden.[1])

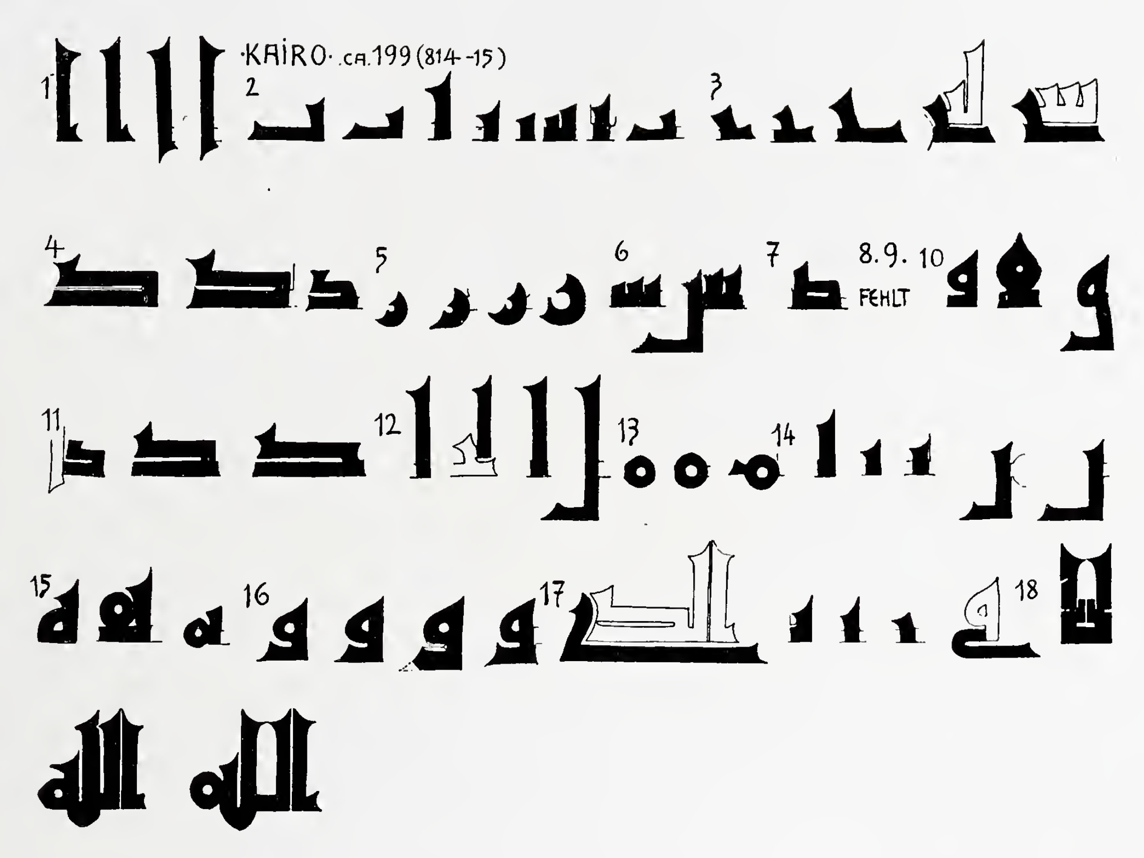
Wenn die wenigen Bemerkungen über das Flechtband-Kufi dazu beitragen, dass dieser Schrifttypus eingehender untersucht wird, so ist ihr Zweck erfüllt.

[1]) Die Differenzierung in der Entwicklung des Flechtband-Kufi lässt sich besonders deutlich an den Metallarbeiten beobachten. Vgl. ausser den schon erwähnten Beispielen G. Migeon, Manuel Fig. 152 unten und 162, Gazette des Beaux-Arts l. c. S. 210; Meisterwerke muhammed. Kunst II, Tafel 141, 152 (Innenwand des Schreibkastens), 153 und die Bemerkung von E. Kühnel über die Schriftbänder im allgemeinen l. c. S. IV.

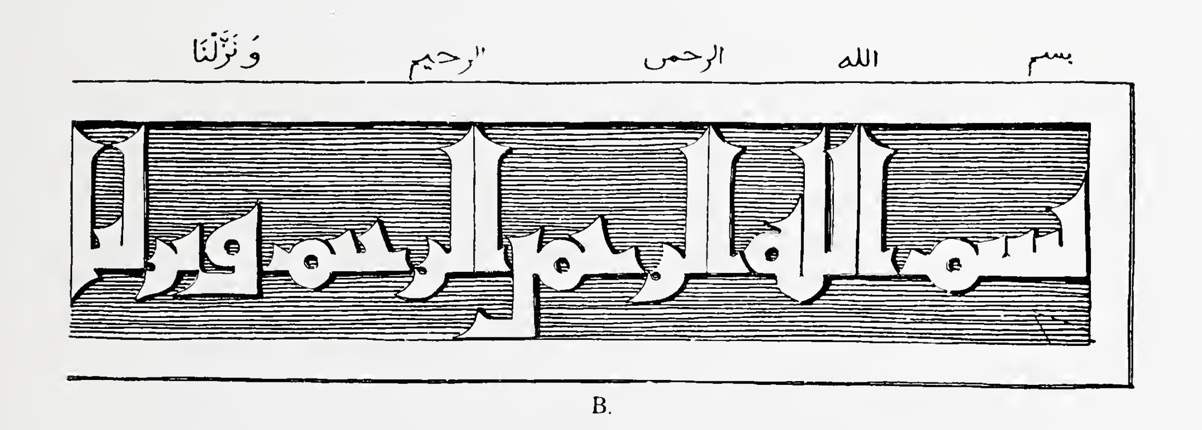
Verzeichnis der Textabbildungen und Tafeln.

Errata.

Seite 19: lies Varianten statt Variationen.
Seite 27: lies Dschîm und Hâ statt die Hâ.



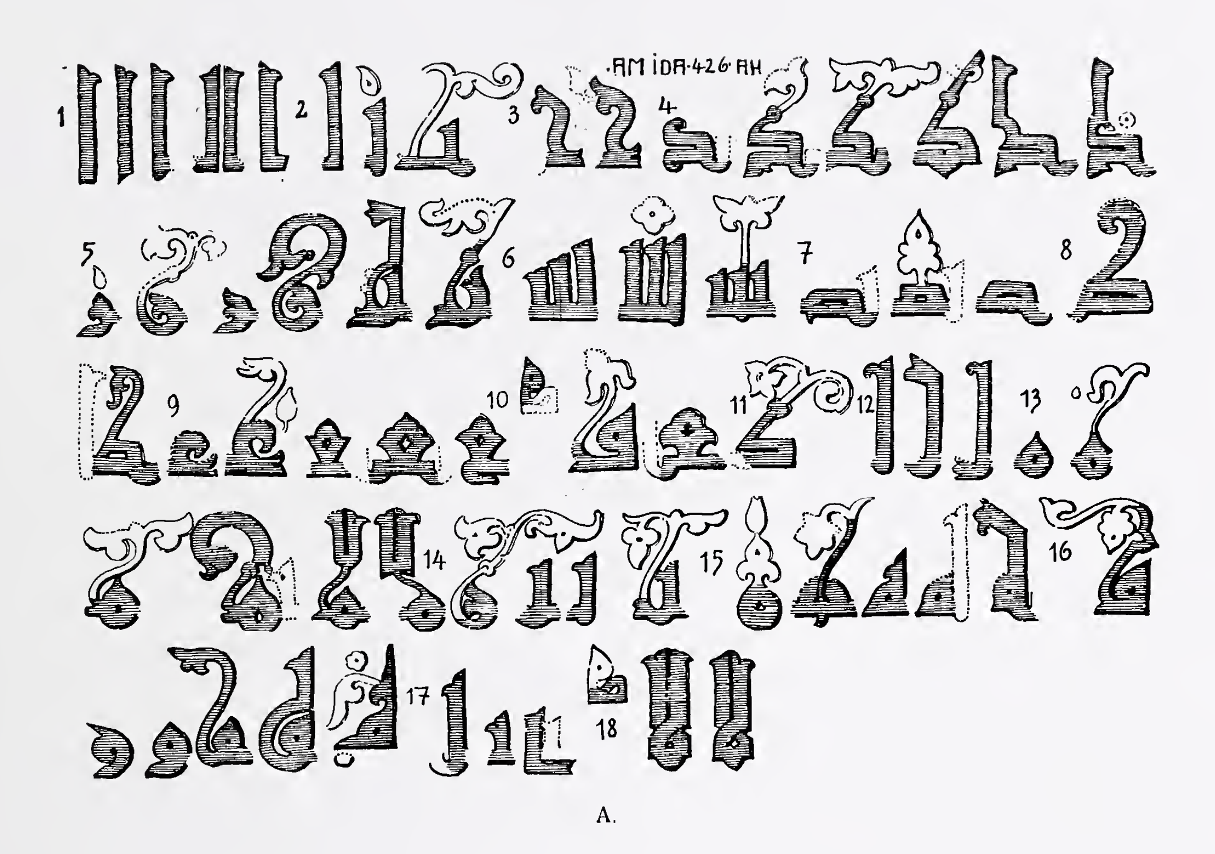
A.



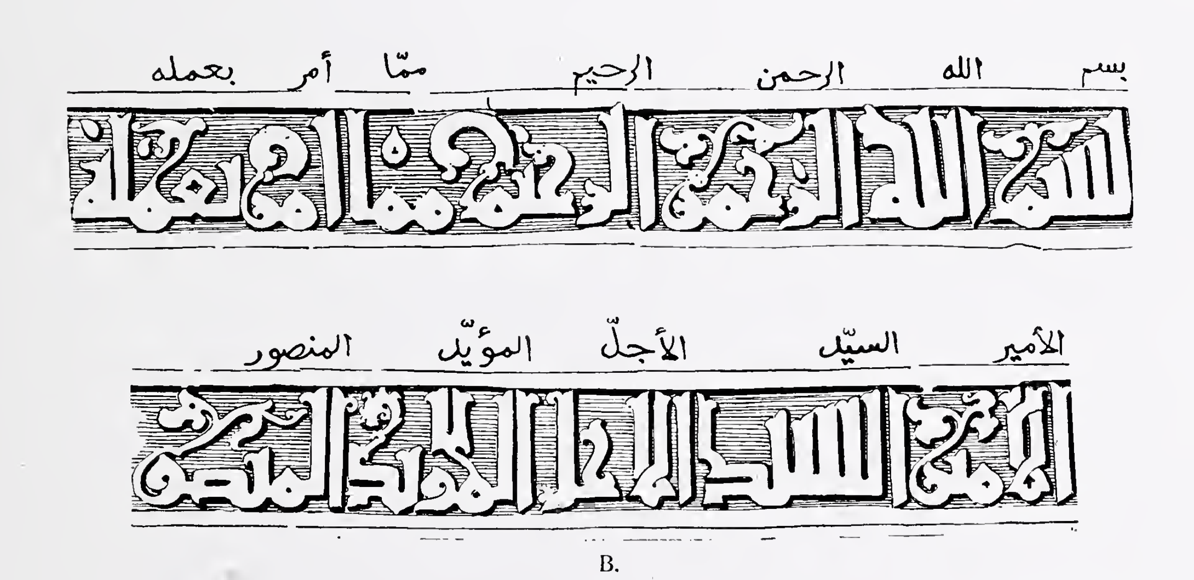
B.

Kairo, Inschrift am Nilmesser auf der Insel Roda, ca 199 A. H. (814—15 A. D.)
A. Alphabet. B. Schriftprobe.



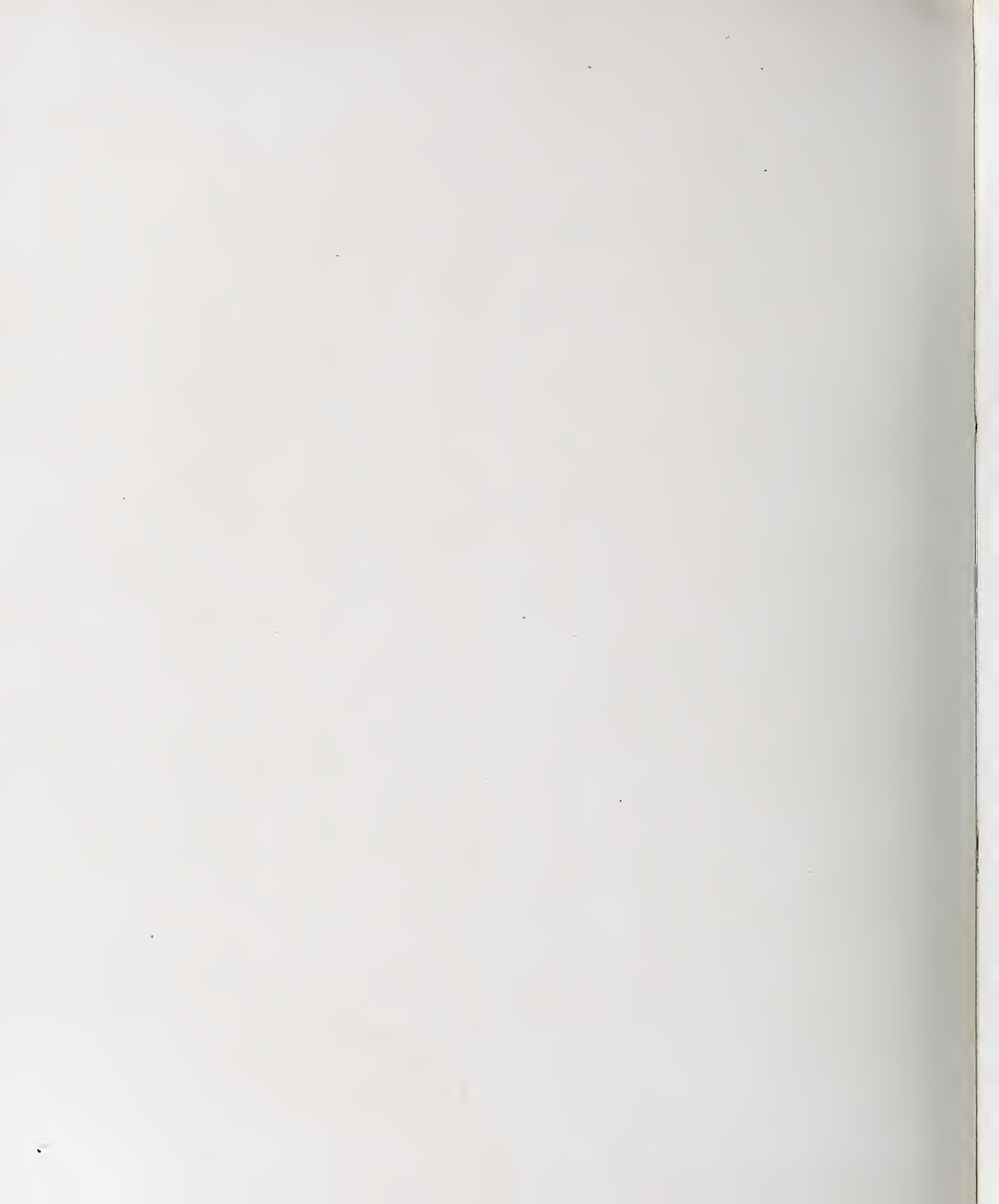


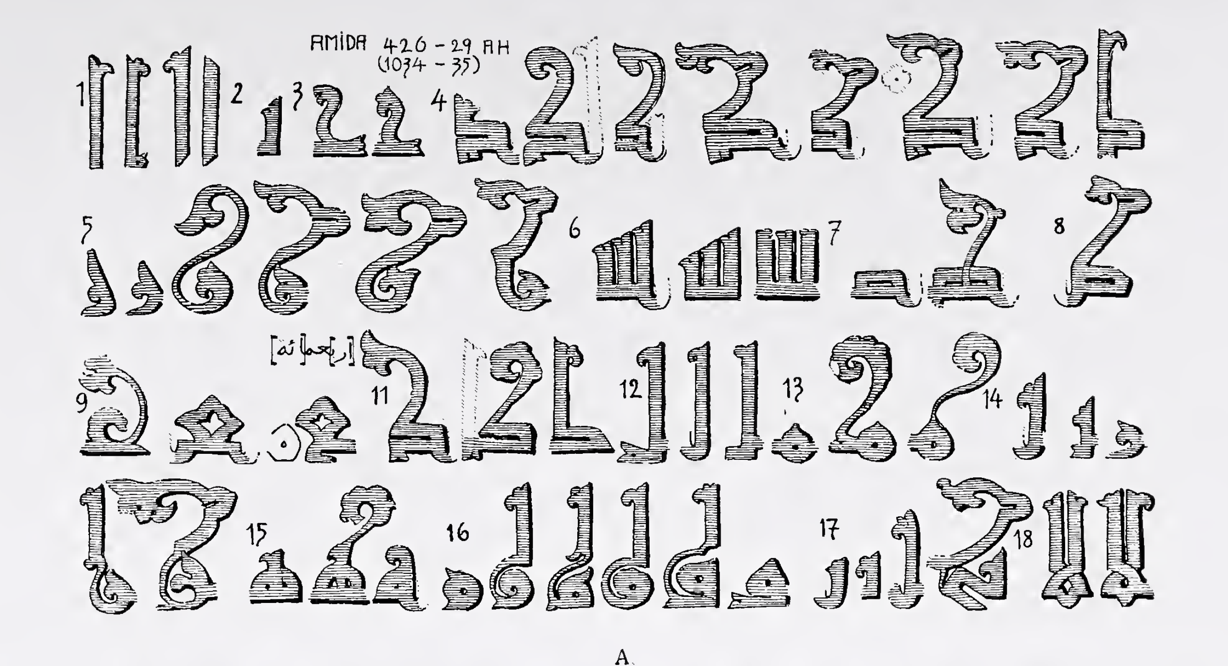
A.



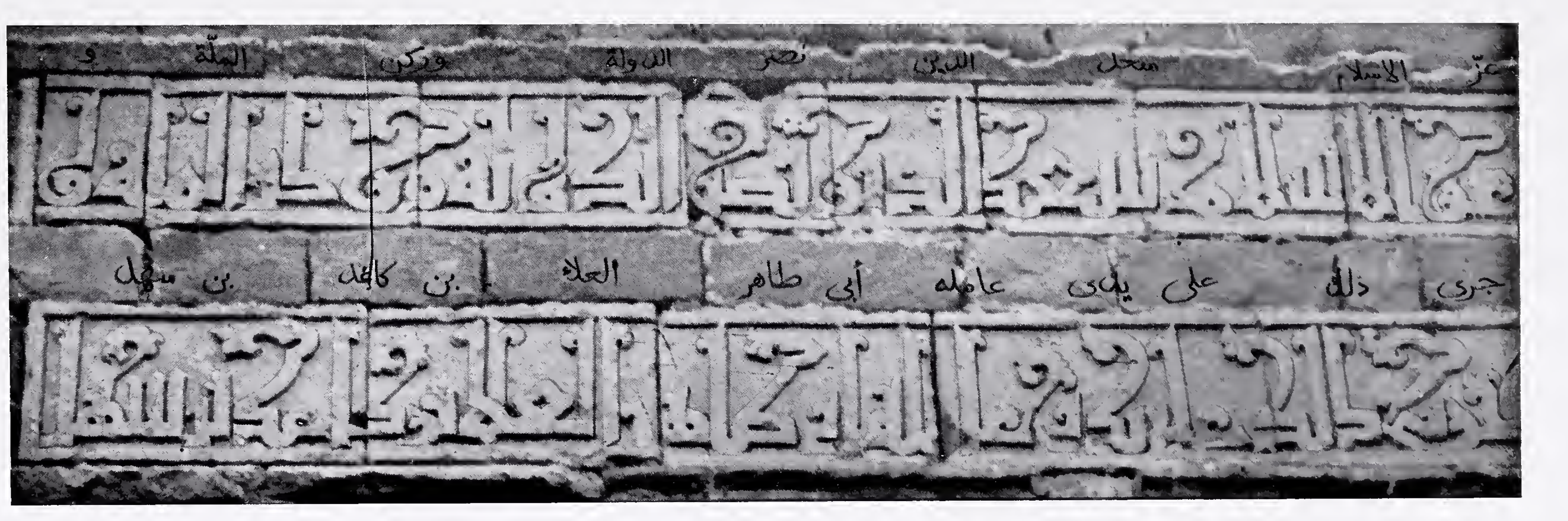
B.

Amida, No. 8 Emir Aḥmad 426 H. (1034—35)





A.

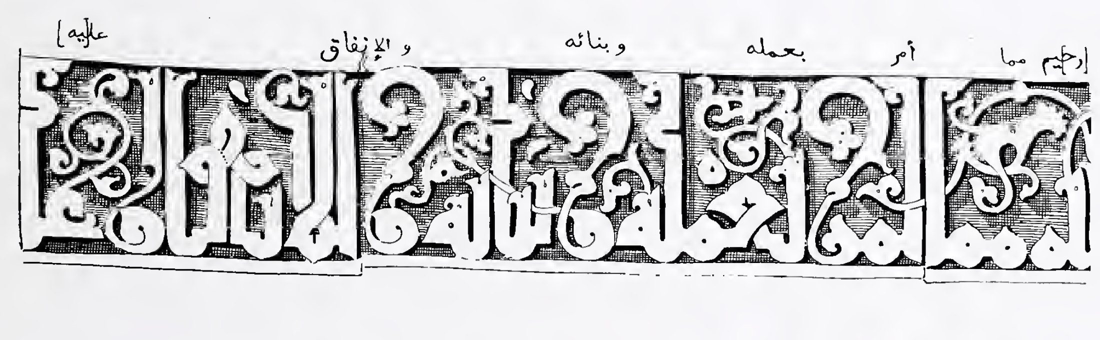


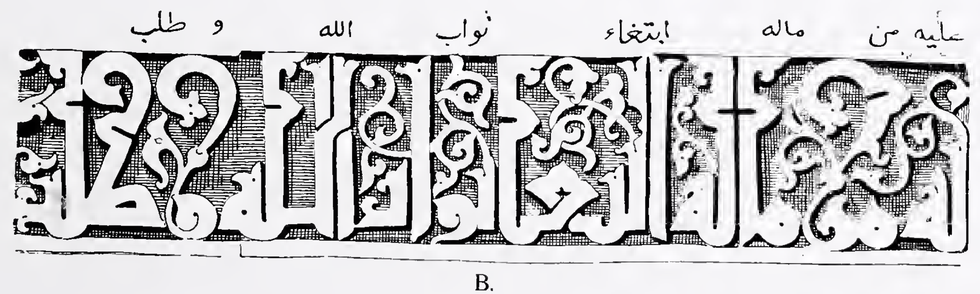
B.

Amida, No. 9. Emir Ahmad 42* H. A. Alphabet. B. Schriftprobe.



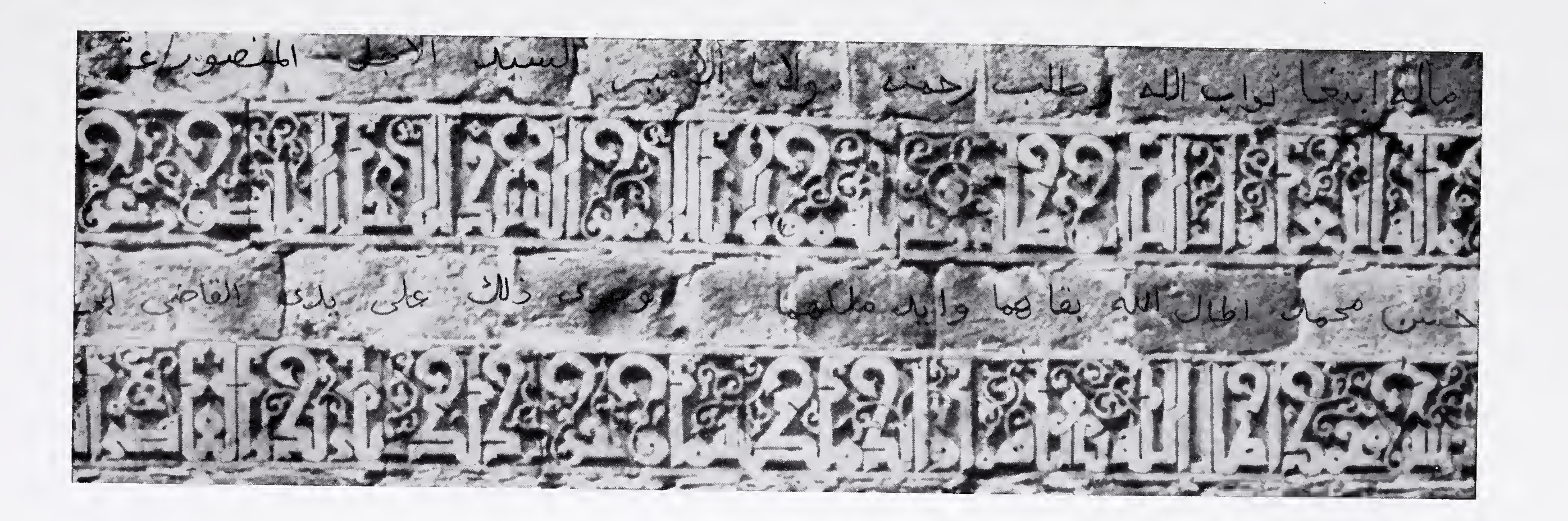
A.





B.

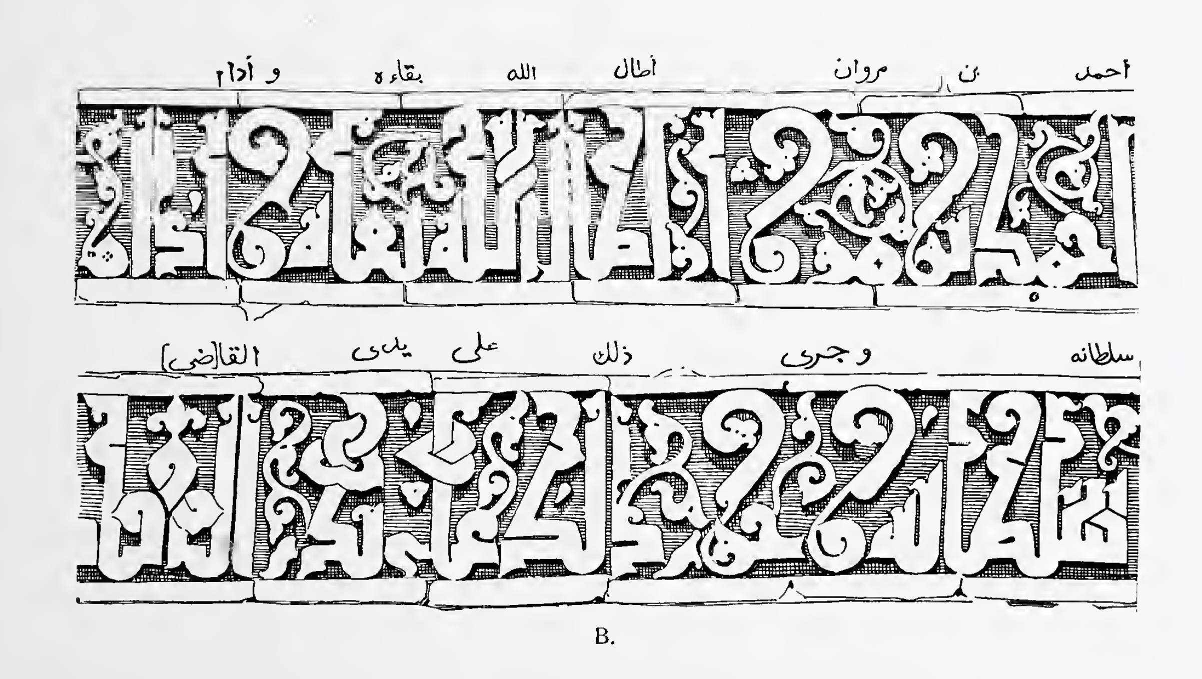
Amida, No. 10. Emir Aḥmad, 437 H. (1045—46).



Amida, No. 10. Emir Aḥmad, 437 H. (1045—46).



A.



B.

Amida, No. 11. Emir Aḥmad, 444 H. (1052–53).



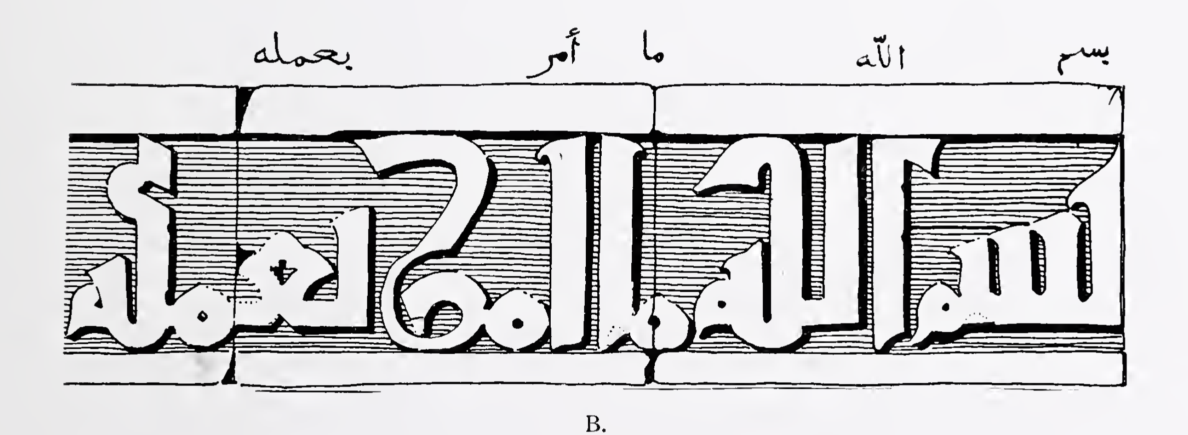




Amida. No. 11. Emir Aḥmad, 444 H. (1052 – 53).

AMIDA·460AH.(1067-68)

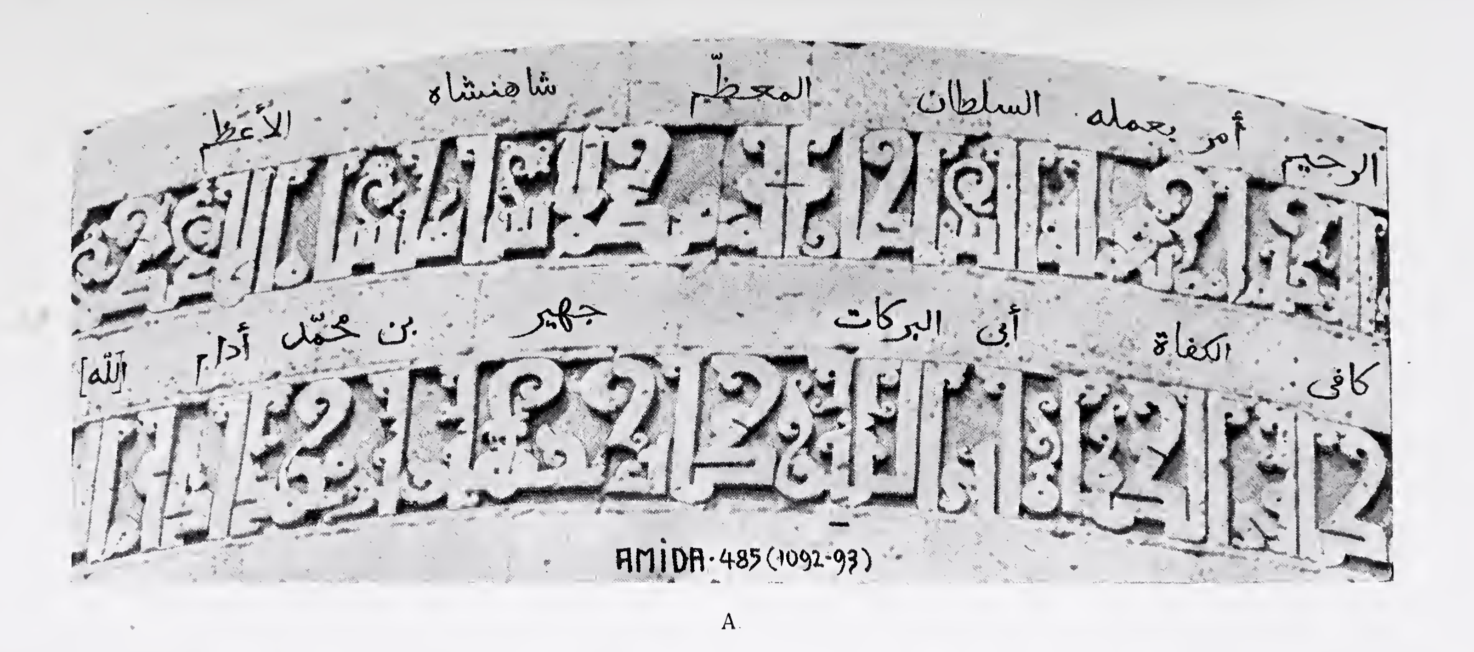
A.



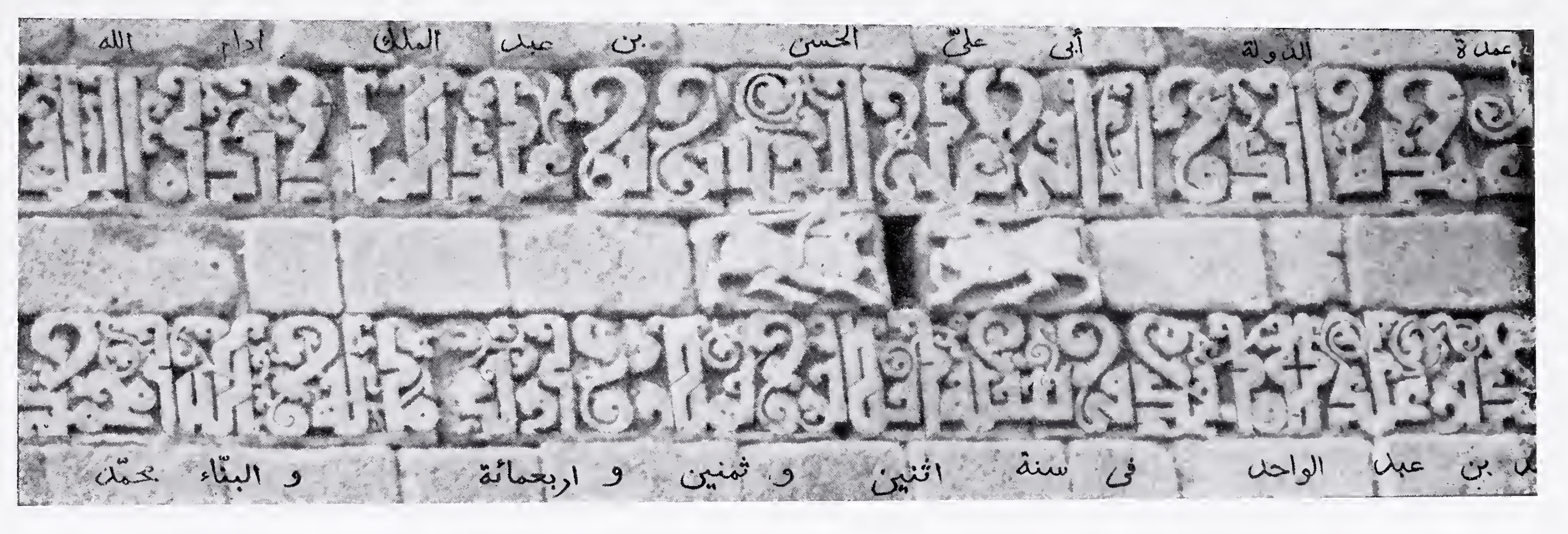
B.

Amida, No. 14, Emir Naṣr, 460 H. (1067—68).





A.



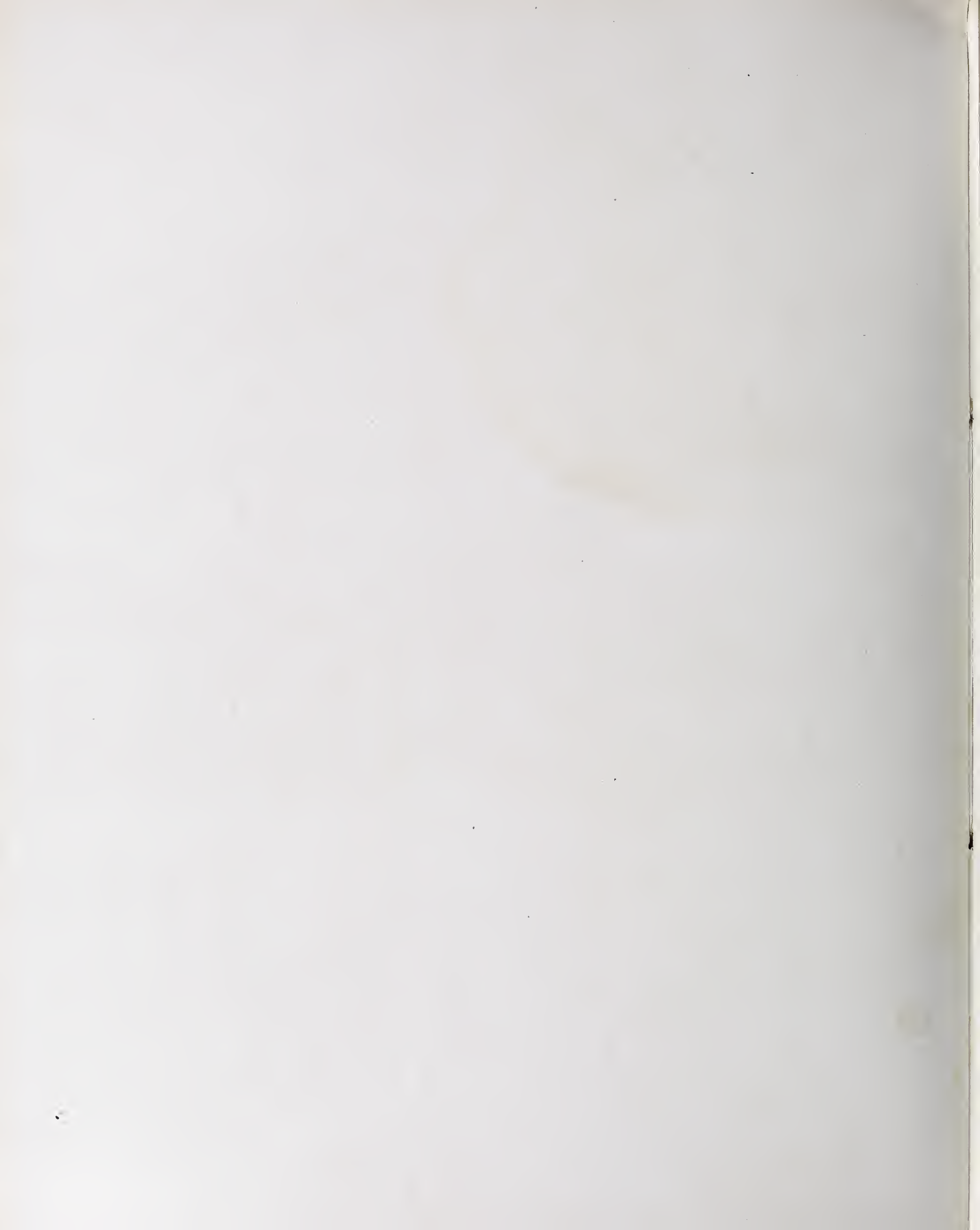
B.

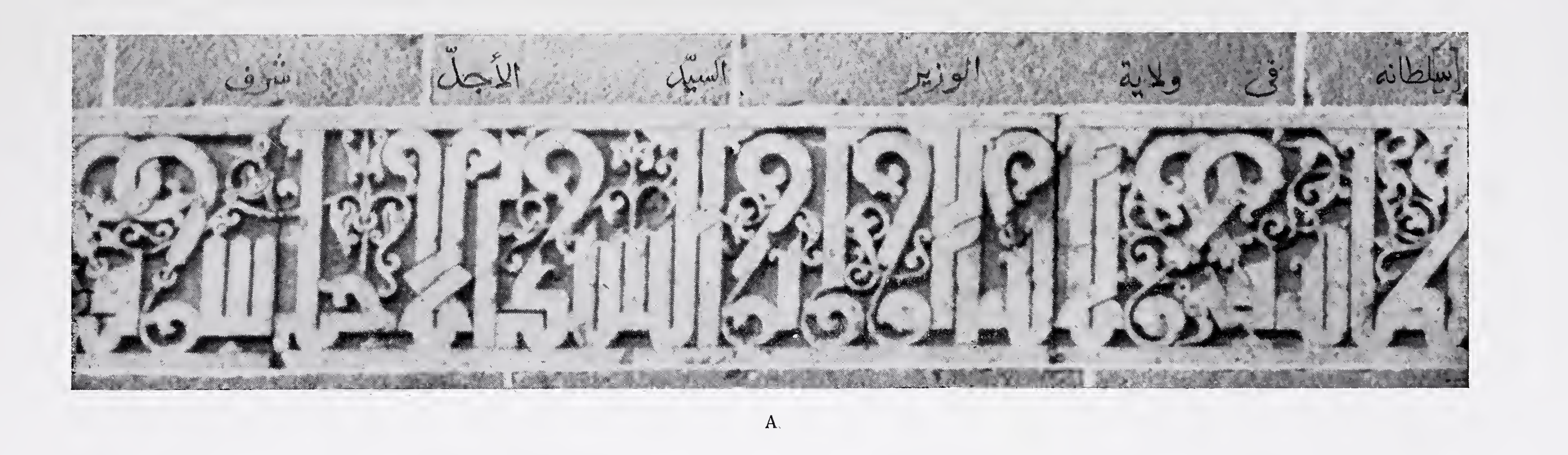
Amida, Sultan Malik-schâh, A. No. 17. 485 H. (1092—93). B. No. 16. 482 H. (1089—90).





Amida, No 18, Sultan Malik-schâh, 484 H. (1091—92).





A.

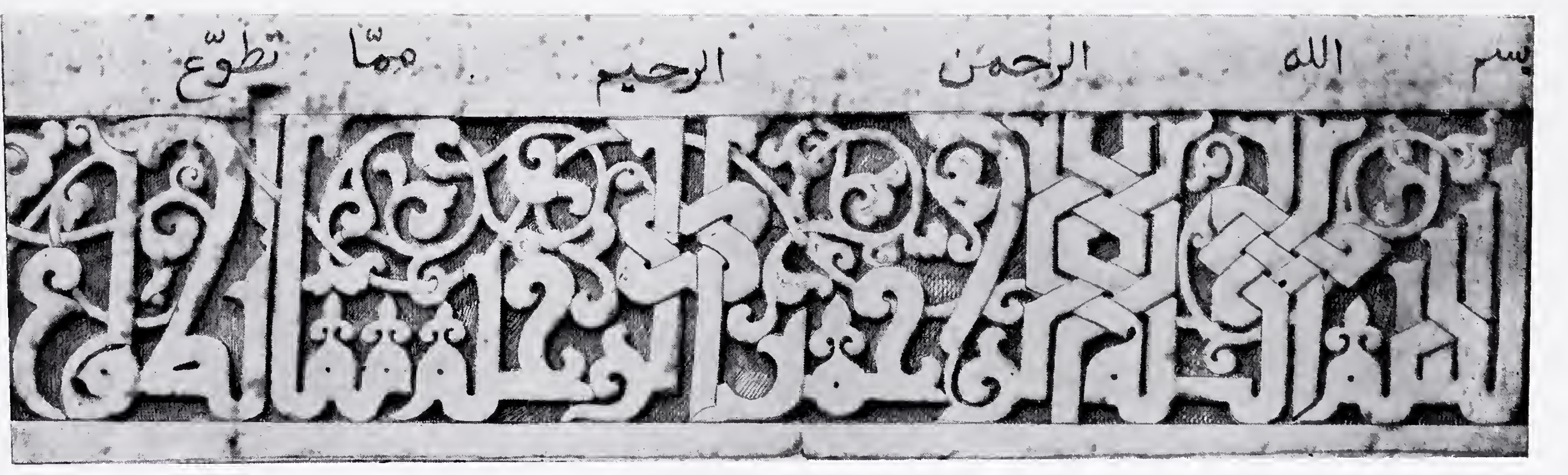


B.

Amida, No 18. Sultan Malik-schâh, 484 H. (1091—92).



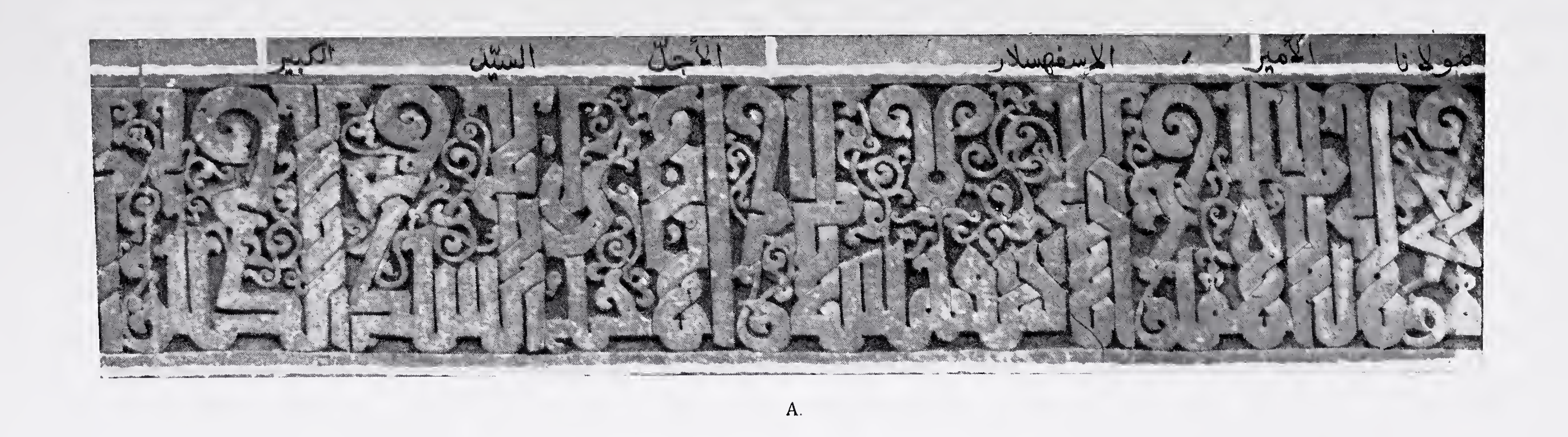
A.



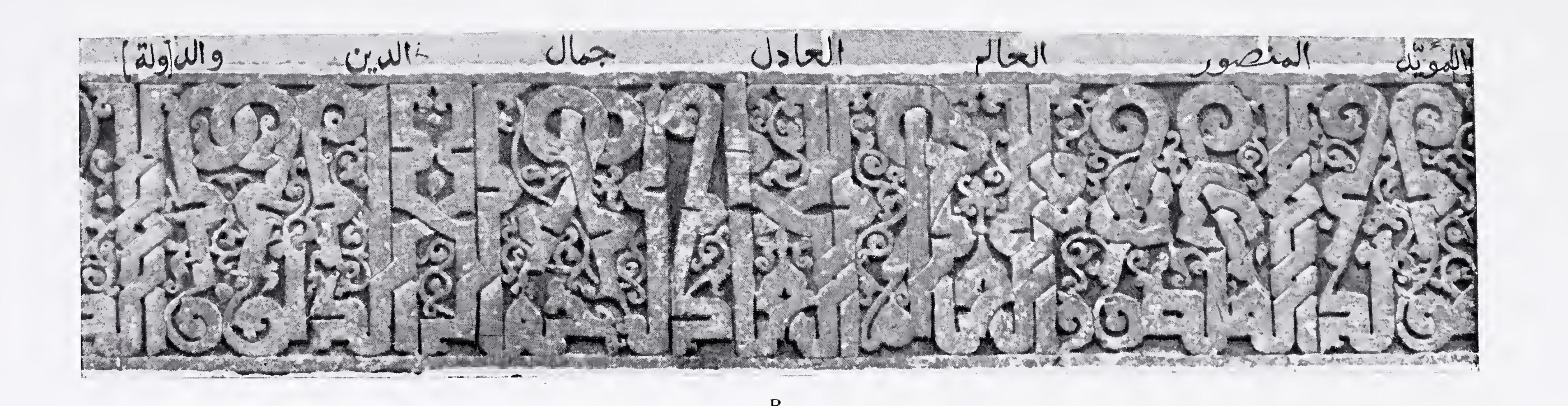
B.

Amida, A. No. 22. 559 (1163–64); B. No. 24 Zweite Hälfte des 6. (12.) Jahrhunderts.





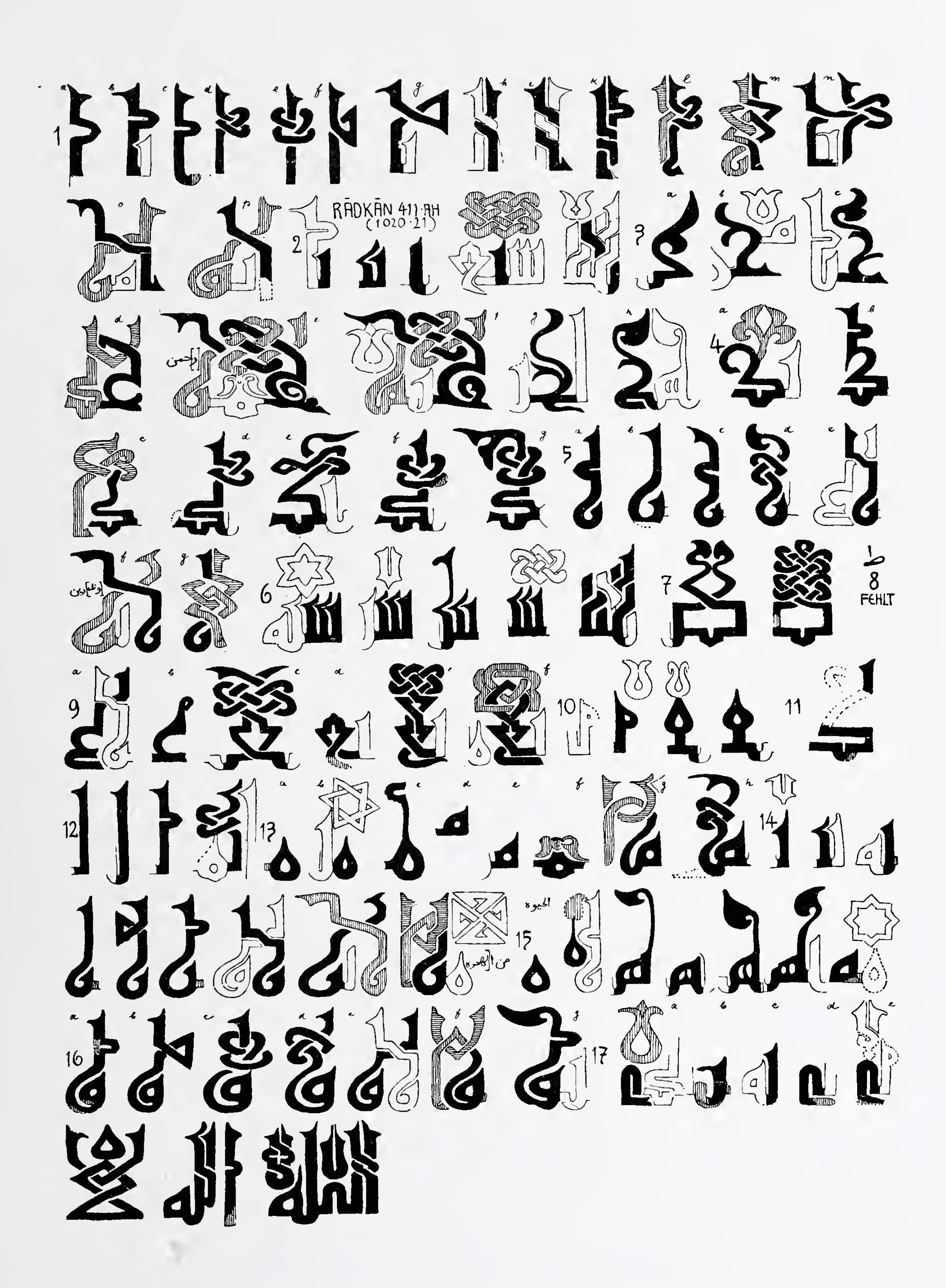
A.



B.

Amida, No. 21. 550 H. (1155—56).





Râdkân, Alphabet der Inschrift vom Grabturm. 411 H. (1020—21).



A.



B.

Phot. H. Saladin

Kairuan, Inschrift an der Maqsura von Sîdi ʿOqba. — A. Alphabet. B. Schriftprobe.





Phot. H. Saladin

Kairuan, Teilansicht der Maqsura von Sîdi ʿOqba.



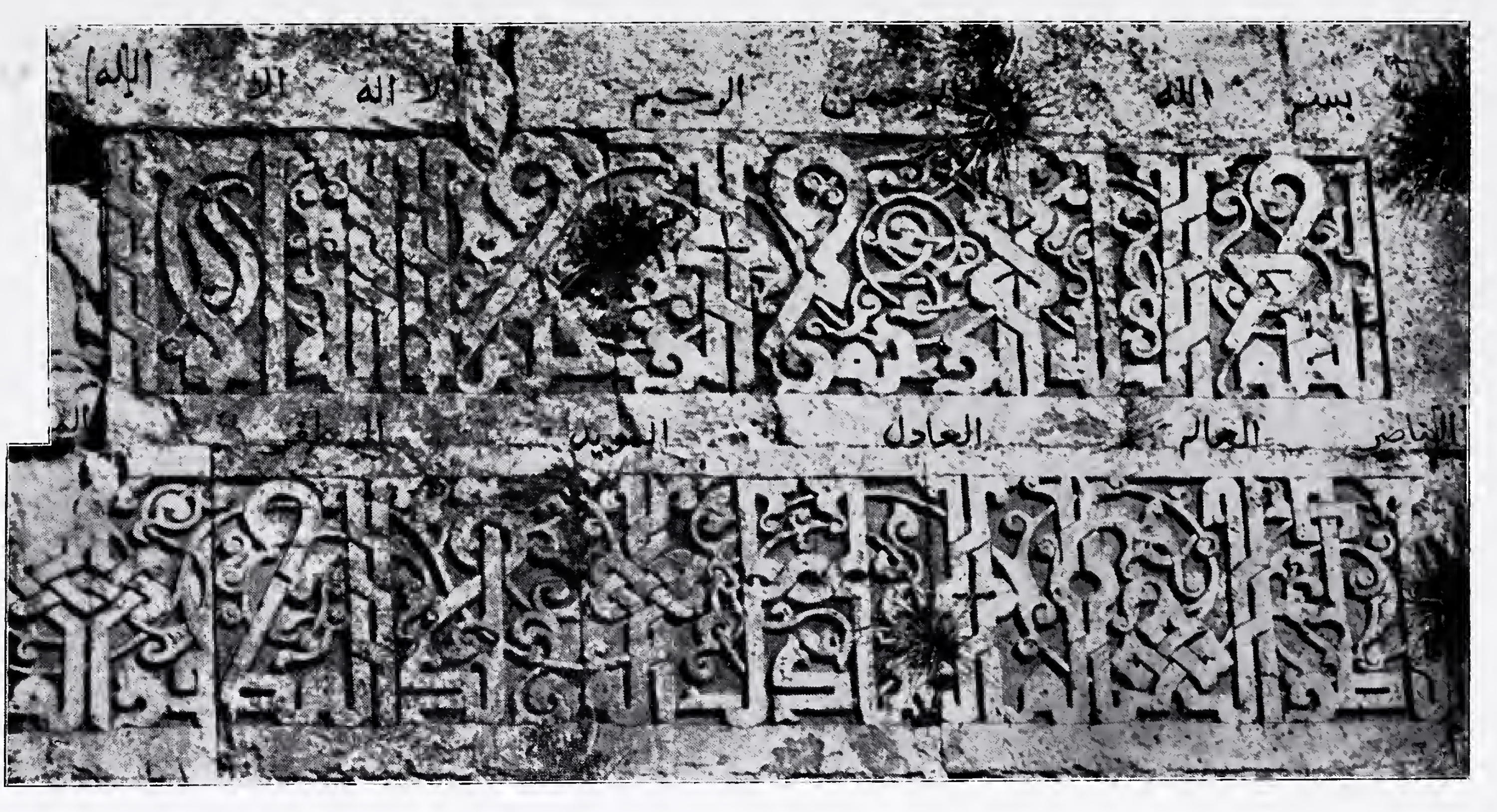


Teilansicht der Türe des Mahmûd von Ghazna. (998—1030.)





Mayyâfâriqîn, Alphabet der Inschrift von Saladin.



Phot. G. Bell

Mayyâfâriqîn, Anfang der Inschrift von Saladin.





Der Turm von Tirmidh. (12./13. Jahrhundert.)



